STUDIA UNIVERSITATIS
Babeș-Bolyai

MÉMOIRE(S) EN HÉRITAGE.
TRANSMISSION, HÉRITAGE ET MÉMOIRE DANS LES LITTÉRATURES ROMANES



PHILOLOGIA

2/2026

STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

PHILOLOGIA



Volume 71 (LXXI), 2/2026, June 2026

ISSN (print): 1220-0484; ISSN (online): 2065-9652; ISSN-L: 1220-0484
© STUDIA UBB PHILOLOGIA. Published by Babeş-Bolyai University

STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI PHILOLOGIA

EDITORIAL OFFICE: 31 Horea St, Cluj-Napoca, Romania, Phone: +40 264 405300,
Contact: philologia.studia@ubbcluj.ro

ADVISORY BOARD:
Professor Rosalind Margaret Ballaster, University of Oxford, UK
Professor Bruno Blanckeman, Sorbonne Nouvelle University, France
Professor Emerita Maria Helena Araújo Carreira, University of Paris 8, France
Professor Cora Dietl, Justus Liebig University, Germany
Professor Isabel Margarida Duarte, University of Porto, Portugal
Professor Thomas Johnen, University of Zwickau, Germany
Professor Emeritus Declan Kiberd, University Notre Dame, USA
Professor Katalin É. Kiss, Pázmány Péter Catholic University, Hungary
Professor Emerita Judith Yaross Lee, Ohio University, USA
Professor Patrick McGuinness, University of Oxford, UK
Professor Christian Moraru, University of North Carolina, Greensboro, USA
Professor Eve Patten, Trinity College Dublin, Ireland
Professor Kerstin Schoor, Europa University Viadrina, Germany
Professor Silvia-Maria Chireac, University of Valencia, Spain
Associate Professor Emilia David, University of Pisa, Italy
Associate Professor Jorge Figueroa Dorrego, University of Vigo, Spain
Associate Professor Elisabet Arnó Macià, Polytechnic University of Catalunya, Spain
Associate Professor Keith B. Mitchell, The University of Massachusetts Lowell, USA
Associate Professor John Style, Rovira i Virgili University, Spain
Associate Professor David Vichnar, Caroline University of Prague, Czech Republic
Associate Professor Annalisa Volpone, University of Perugia, Italy
Associate Professor Serenella Zanotti, University Roma Tre, Italy
Assistant Professor Nikolina Dobreva, Middlebury College, USA
Assistant Professor Margarida Vale de Gato, University of Lisbon, Portugal
Lecturer Ilaria Natali, University of Florence, Italy

EDITOR-IN-CHIEF:
Associate Professor Rareş Moldovan, Babeş-Bolyai University, Romania

EXECUTIVE EDITOR:
Associate Professor Carmen Borbely, Babeş-Bolyai University, Romania

EDITORIAL BOARD MEMBERS:
Professor Anna Branach-Kallas, Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
Associate Professor Fiorenzo Fantaccini, University of Florence, Italy
Associate Professor Ágnes Zsófia Kovács, University of Szeged, Hungary
Associate Professor Petronia Popa Petrar, Babeş-Bolyai University, Romania
Associate Professor Daniela Vladu, Babeş-Bolyai University, Romania
Assistant Professor Mihaela Buzec, Babeş-Bolyai University, Romania
Assistant Professor Ema Vyroubalova, Trinity College Dublin, Ireland
Lecturer Andrei Lazar, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Veronica Manole, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Boglárka-Noémi Németh, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Elena Păcurar, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Anamaria Curea, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Alexandru-Ioan Ciorogar, Babeş-Bolyai University, Romania

ASSISTANT EDITORS:
Assistant Professor Paul Mihai Paraschiv, Babeş-Bolyai University, Romania
MA student Robert-Giulian Andreescu, Babeş-Bolyai University, Romania

Studia UBB Philologia is a Category A scientific journal in the rating provided by Romania's National Council for Scientific Research.

As of 2017 *Studia UBB Philologia* has been selected for indexing in Clarivate Analytics' Emerging Sources Citation Index for the Arts and Humanities.

YEAR **Volume 71 (LXXI) 2026**
MONTH **JUNE**
ISSUE **2**

PUBLISHED ONLINE: 2026-06-30
PUBLISHED PRINT: 2026-06-30
ISSUE DOI:10.24193/subbphilo.2026.2

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
PHILOLOGIA
2

SUMAR – CONTENTS – INDICE – INHALT

SPECIAL ISSUE: Mémoire(s) en héritage. Transmission, héritage et mémoire dans les littératures romanes

Guest editors: Paolo Canettieri, Monica Fekete, Alina-Lucia Nemeş and Andreea Bugiac

Introduzione – Introduction – Introducción
Introductione

PAOLO CANETTIERI, MONICA FEKETE, ALINA-LUCIA NEMEŞ, ANDREEA BUGIAC 9

STUDIES

I trovatori nella letteratura italiana contemporanea
The Troubadours in Contemporary Italian Literature

PAOLO CANETTIERI 23

Metamorfosi e destino di un'eroina: la storia di Griselda in Boccaccio, Petrarca e oltre
Metamorphosis and Destiny of a Heroine: The Story of Griselda in Boccaccio, Petrarch, and Beyond

MIRA MOCAN 41

Tradurre Pasolini nella lingua dei trovatori
Translating Pasolini into the Language of the Troubadours

LORENZO FABIANI 61

Eredità e creatività nella storia cinematografica di Marco Polo
Heritage and Creativity in the Cinematographic History of Marco Polo

OANA BOȘCA-MĂLIN 83

Sull'eredità culturale con Calvino ed Eco: *Perché leggere i classici* e *Non sperate di liberarvi dai libri*
On Cultural Heritage with Calvino and Eco: Why Read the Classics *and* Don't Hope to Get Rid of Books

DELIA-IOANA MORAR 103

Sulla ricezione del romanzo *I Viceré* di Federico de Roberto in Romania
On the Reception of the Novel I Viceré *by Federico De Roberto in Romania*

OTILIA-ȘTEFANIA DAMIAN 117

L'héritage culturel des émotions : l'enthousiasme et la mélancolie de l'Antiquité au XIX^{e} siècle
The Cultural Heritage of Emotions: Enthusiasm and Melancholy from Antiquity to the 19th Century

DIANA MITE COLCERIU 129

Et si Godot était une femme ? Héritage et subversion dans *La Seconde Chute* de Sylviane Dupuis
What if Godot Were a Woman? Heritage and Subversion in Sylviane Dupuis's La Seconde Chute

ANDREEA BUGIAC 141

El legado barroco en la literatura española del siglo XX
The Baroque Legacy in 20th-Century Spanish Literature

ALINA-LUCIA NEMEȘ 157

La piedra imán y sus narrativas curativas y religiosas en México (siglos XVII-XIX)
The Lodestone and Its Healing and Religious Narratives in Mexico (17th-19th Centuries).

MARCOS CORTÉS GUADARRAMA 173

Herança e transmissão nos contos romenos e ibéricos: "Sarea în bucate" e as suas versões ibéricas
Heritage and Transmission in Romanian and Iberian Fairytales: "Sarea în bucate" and Its Iberian Versions

ANDREI SCRIDON 189

MISCELLANEA

A Newly Discovered Incunabulum at the Library of the Romanian Academy in Cluj

CARMEN OANEA, CARMEN FENECHIU 205

The Russian-Ukrainian Conflict Reflected in the Headlines of Romanian and English-Language Media. A Comparative Study

VALERICA SPORIŞ, ISABELA-ANDA DRAGOMIR 223

REVIEWS

Silvestro Amelio, *Conciones Latinae Muldavo,* Studii introductive, ediţie de text şi glosar de Gh. Chivu şi Florentina Nicolae [Le *Conciones Latinae Muldavo*. Études introductives, édition et glossaire par Gh. Chivu et Florentina Nicolae], Bucureşti : Editura Academiei Române, 2023, 599 p.

MARIA ALDEA 245

Miruna Bulumete, *La scrittura all'insegna dell'ekphrasis. Interconnessioni pittorico-letterarie e musico-letterarie nelle prose di Antonio Delfini, Giorgio De Chirico e Alberto Savinio*, Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2025, 302 p.

CORINA ANTON 249

Katarzyna Ojrzyńska and Wit Pietrzak (eds.), *Tradition and Experimentation in Irish Literature and Theatre since Modernism*, Sciendo, 2024, 170 p.

ŞTEFANIA BURLICA 252

Gyimesi, Timea, Mistreanu, Diana, Freyermuth, Sylvie (éds.), *L'empathie à l'épreuve dans les arts et les littératures de langue française*, Szeged, Szeged University Press, 2025, 384 p.

SIMONA-MIHAELA MARICA (ILIEŞ) 256

Stephanie Vanderslice, *Teaching Creative Writing: The Essential Guide*, London: Bloomsbury Publishing Plc, 2024 (paperback edition), 175 p.

ALEXANDRU OLTEAN-CÎMPEAN 260

James F. English and Heather Love (eds.), *Literary Studies and Human Flourishing,* Oxford: Oxford University Press, 2023, 230 p.

CĂLIN TEUTIŞAN 263

Alina-Lucia Nemeş, *¿Sabes español? Averigua tus conocimientos*, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2024, 153 p.

TIMEA TOCALACHIS 267

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 9 - 21
(RECOMMENDED CITATION)

INTRODUZIONE – INTRODUCTION – INTRODUCCIÓN

In un'epoca segnata dalla dematerializzazione delle culture, dalla dispersione delle comunità e dalla rinegoziazione delle appartenenze - mentre si delineano nuove configurazioni memoriali su uno sfondo di memorie dislocate, contraddittorie, antagoniste o lacunose - la nozione di eredità si è fatta più problematica che mai: al punto che René Char poteva già affermare, quasi un secolo fa, che «la nostra eredità non è preceduta da alcun testamento».

Il presente numero della rivista *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia* riunisce studi dedicati alla triplice problematica della trasmissione, della memoria e dell'eredità nelle letterature romanze. Redatti in italiano, francese, spagnolo e portoghese, gli undici studi raccolti nel dossier tematico intendono esplorare la dinamica delle memorie e delle eredità all'interno di campi letterari distinti solo in apparenza, ma in realtà spesso nutriti da modelli comuni, attraversati da tensioni condivise e alimentati da immaginari contigui.

In effetti, il fondamento di ogni tradizione letteraria consiste nella capacità dei modelli originari di sopravvivere grazie alla loro incessante metamorfosi. **Paolo Canettieri** propone così un suggestivo dispositivo ermeneutico volto a rendere conto della ricezione della poesia dei trovatori nell'epoca moderna e contemporanea. Articolato attorno a due assi fondamentali (da un lato, *la funzione Jaufré* [Rudel], ossia l'eredità dell'*amor de lonh*, e dall'altro *la funzione Arnaut* [Daniel], che consente di seguire la continuità degli elementi tecnici o formali e considera la poesia come *technē*), il suo articolo ripercorre il percorso di queste due direzioni principali dal momento della loro ricezione romantica fino agli albori del modernismo, prolungando al contempo l'analisi con un'indagine sul loro recupero da parte della neoavanguardia e delle pratiche transmediali contemporanee. Esplorando con rigore e profondità i testi, nonché variazioni musicali o forme ibride che combinano testo e teatro performativo, l'indagine dell'autore rivela la vitalità ininterrotta e la capacità di metamorfosi e trasformazione del modello della poesia dei trovatori nella cultura contemporanea.

Dedicato all'analisi dell'ultima novella del *Decameron* di Boccaccio, che narra la storia di Griselda, lo studio di **Mira Mocan** offre una prospettiva rivelante sulla sua larga diffusione nello spazio europeo, grazie alla mediazione della riscrittura latina di Francesco Petrarca (*Seniles*, XVII, 2). Nello specifico, il

©2026 STUDIA UBB PHILOLOGIA. Published by Babes-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

contributo analizza la traduzione in volgare della versione di Petrarca custodita nel manoscritto Riccardiano 1655. Il codice, trascritto nel 1399 dal mercante Romigi di Ardingo de' Ricci, viene esaminato sia nelle sue caratteristiche materiali, sia nel modo in cui inserisce la storia di Griselda nel panorama culturale del primo Umanesimo toscano.

Lorenzo Fabiani conduce un'indagine sulla traduzione in occitano delle poesie friulane di Pier Paolo Pasolini, traduzione pubblicata nel 1987 da Pierre Bec. Al di là dell'analisi puramente linguistica, lo studioso mira a mettere meglio in luce il valore simbolico dell'iniziativa di Bec, che rimane una figura emblematica della difesa della dignità delle lingue minoritarie. L'articolo sviluppa inoltre una riflessione sulla capacità della traduzione di riflettere il lavoro incessante di revisione e di riscrittura cui Pasolini sottoponeva i propri testi, esplicitando il rapporto dinamico tra il friulano e la lingua standard che si intreccia nei volumi curati dal traduttore.

Nel suo ricco contributo sulle metamorfosi cinematografiche del mito di Marco Polo, **Oana Boșca-Mălin** si basa su un vasto *corpus* che comprende film destinati al grande schermo, serie televisive e film d'animazione. Il suo studio mette in evidenza una notevole varietà di approcci di genere, che oscillano tra uno schematismo radicale, capace di condurre a una relativa desemantizzazione dell'ipotesto, e la sua ricostruzione epica attraverso la finzione narrativa. Al di là delle differenze estetiche e concettuali, tali trasposizioni costituiscono anche uno specchio fedele dei condizionamenti politici propri dell'epoca che le ha prodotte, instaurando al tempo stesso un dialogo complesso con la figura leggendaria del viaggiatore veneziano. In definitiva, la ricchezza di queste ricostruzioni non fa che confermare che *Il Milione* resta un ipertesto in divenire, sempre capace di generare nuovi scenari e nuovi immaginari visivi.

Interrogandosi sul modo in cui le opere dei grandi autori classici, la cultura della biblioteca e la pratica della lettura diventino mediatori rivelatori della nostra identità umana, **Delia-Ioana Morar** affronta nel suo articolo l'appassionata difesa che Italo Calvino e Umberto Eco dedicano all'eredità culturale. Basandosi sulle tesi avanzate da Calvino nei suoi celebri saggi (*Perché leggere i classici* e *Lezioni americane*), che l'autrice rilegge alla luce delle riflessioni di Eco sulla resilienza del libro, il contributo mette in evidenza l'importanza fondamentale del valore letterario in un'epoca di sovraccarico informativo. Questa incursione nel pensiero di questi due autorevoli intellettuali consente alla studiosa di riaffermare il loro prezioso lascito: quello di una letteratura che anticipa il futuro senza tuttavia dimenticare le lezioni del passato, offrendoci coordinate essenziali per comprendere la nostra umanità.

La prima sezione del dossier tematico si conclude con uno studio di **Otilia-Ștefania Damian** sulla ricezione del romanzo di Federico De Roberto,

I Viceré. L'analisi dell'autrice prende in considerazione sia i commenti critici sia le traduzioni rumene del romanzo, oltre agli elementi paratestuali (prefazioni, copertine, note dei traduttori) che accompagnano le edizioni rumene dell'opera. Emarginato dalla critica del suo tempo, lo scrittore ha ottenuto la sua consacrazione canonica soltanto verso la fine del XX secolo; tuttavia, il presente studio mette in luce l'accoglienza favorevole che il romanzo ricevette rapidamente in Romania, dove i critici non mancarono di sottolinearne l'originalità e la modernità.

La sezione francese e francofona del dossier si apre con un contributo di **Diana Mite Colceriu** dedicato all'eredità culturale delle emozioni. Privilegiando una prospettiva storica e attingendo a una vasta bibliografia, la ricercatrice mette in luce le trasformazioni paradigmatiche subite dal trattamento di due emozioni fondamentali (l'entusiasmo e la malinconia) nel pensiero europeo, dall'Antichità al XIX secolo. Inizialmente percepito da Platone come un veicolo privilegiato di unione mistica con il divino, l'entusiasmo viene reinterpretato in epoca moderna come uno squilibrio fisiologico e una patologia dello spirito, in particolare sotto l'influenza della tradizione umorale e di alcuni trattati cristiani sulle passioni. Nell'età dei Lumi e nel Romanticismo, questa emozione sarà rivalutata fino a diventare espressione della ricerca dell'infinito e della liberazione dell'Io moderno. Da parte sua, la malinconia ha conosciuto evoluzioni altrettanto sinuose, passando da uno squilibrio degli umori a un segno di elevazione spirituale nel XIX secolo. L'articolo esamina queste variazioni concettuali alla luce di un approccio interdisciplinare, che integra sia la storia delle idee sia la storia delle emozioni.

Il contributo di **Andreea Bugiac** si allontana dalla prospettiva storica per affrontare il rapporto con i testi canonici nelle riscritture teatrali di Sylviane Dupuis, in particolare nella sua prima opera *La Seconde Chute, ou Godot, Atto III*. Nel suo teatro-palinsesto, Dupuis rivisita regolarmente l'eredità mitica e letteraria europea adottando una postura di «bricoleuse» o di «bracconiera», riprendendo e trasformando i racconti fondativi per interrogare il presente e la condizione dell'artista. Ne *La Seconde Chute*, il suo omaggio irriverente a Beckett introduce elementi femministi e sovversivi, mettendo in discussione il ruolo delle donne nel panorama teatrale contemporaneo e la possibilità stessa di scrivere dopo la «morte del dramma». Facendo convergere intertestualità, miti e riflessioni teatrali, Dupuis propone un teatro profondamente umano, in cui la riscrittura diventa un atto tanto di resistenza quanto di creazione.

Inaugurando la terza e ultima sezione del dossier tematico, lo studio di **Alina-Lucia Nemeş** si concentra sulla continuità dell'eredità barocca nella letteratura spagnola del XX secolo, che l'autrice esamina attraverso una lente interdisciplinare che integra l'analisi storica, letteraria, filosofica e linguistica. Basandosi su un *corpus* letterario eterogeneo, scelto per la sua capacità di

rivelare tanto le affinità tra le due epoche storiche e culturali quanto le inevitabili differenze dovute alle evoluzioni letterarie e più in generale sociali, l'autrice interroga una serie di opere di autori consacrati nei quali il recupero dei valori nazionali, spirituali e identitari forgiati dal *Siglo de Oro* spagnolo serve a un'opera di rivitalizzazione culturale della Spagna del XX secolo e persino alla riconfigurazione di un destino nazionale di fronte alle molteplici crisi – sociali, politiche, economiche o culturali – che il paese stava attraversando. Come l'autrice mostra chiaramente, ogni indagine sulla letteratura spagnola moderna o sulla sua «Età d'argento» non può prescindere da un esame delle tracce lasciate su di essa dall'eredità barocca e dalla memoria di un prestigioso passato letterario.

Il contributo di **Marcos Cortés Guadarrama** approfondisce le dimensioni narrative, sacre e rituali della pietra magnetica o del magnete naturale. Ampiamente utilizzata in Messico nelle pratiche alternative tra il XVII e il XIX secolo, la pietra magnetica continua a occupare un posto di rilievo nelle terapie non convenzionali contemporanee. I discorsi censiti dall'autore sugli effetti dei magneti naturali sul corpo umano (simpatia o attrazione *vs* antipatia) non riguardano soltanto la magia naturale e la filosofia occulta, ma anche una medicina intenta a convalidare o invalidare il proprio impiego istituzionalizzato. Le diverse argomentazioni saranno poi riprese dalla letteratura religiosa e agiografica secondo la prospettiva adottata dagli autori – ora tolleranti e favorevoli al loro uso, ora diffidenti nei confronti di una pratica considerata deviante rispetto alla dottrina cattolica. Questi discorsi, spesso contraddittori, alimentano anche opere che celebrano il potenziale di guarigione della pietra magnetica, vista sia come un rifugio simbolico contro la malattia, sia come un'espressione del bisogno umano di amore e di salute, confermando così la continuità di tali terapie alternative.

Questa terza sezione si chiude con un contributo in lingua portoghese di **Andrei Scridon**. L'autore intraprende una ricerca comparatistica tra la fiaba romena *Sarea în bucate* (*Il sale nelle vivande*) e le sue varianti iberiche, intese come narrazioni a sostegno di un patrimonio culturale fondamentale. Al di là della funzione d'intrattenimento e della dimensione creativa, queste fiabe rivestono una valenza didattica essenziale, grazie alla loro capacità di veicolare valori, norme sociali o morali, simboli e immaginari collettivi. Esse custodiscono così la memoria collettiva delle comunità d'origine e contribuiscono significativamente a rivelare la singolarità delle culture in un contesto globale segnato dalla diversità, tessendo al contempo ponti tra tradizioni apparentemente lontane.

Al termine di questa introduzione, è opportuno ringraziare tutti i contributori che hanno condiviso le loro riflessioni, le loro ricerche e la loro competenza, rendendo così possibile la realizzazione del presente numero della rivista *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia*.

***

À l'heure de la dématérialisation des cultures, des communautés dispersées et de la renégociation des appartenances, alors que se dessinent de nouvelles configurations mémorielles sur fond de mémoires disloquées, contradictoires, concurrentes ou défaillantes, la notion d'héritage est devenue plus problématique que jamais – au point que René Char pouvait déjà affirmer, il y a près d'un siècle, que « [n]otre héritage n'est précédé d'aucun testament ».

Le présent numéro de la revue *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia* réunit des études consacrées à la triple problématique de la transmission, de la mémoire et de l'héritage dans les littératures romanes. Rédigées en italien, français, espagnol et portugais, les onze études reprises dans le dossier thématique entendent explorer la dynamique des mémoires et des héritages au sein de champs littéraires distincts selon toutes les apparences, mais en réalité nourris souvent par des modèles communs, traversés par des tensions partagées et alimentés par des imaginaires contigus.

En effet, le fondement de toute tradition littéraire consiste dans la capacité des modèles originaux à subsister grâce à leur métamorphose incessante. **Paolo Canettieri** propose ainsi un dispositif herméneutique séduisant destiné à rendre compte de la réception de la poésie des troubadours à l'époque moderne et contemporaine. Articulé autour de deux axes fondamentaux (d'une part, *la fonction Jaufré (Rudel)* ou l'héritage de l'*amor de lonh* et, de l'autre, *la fonction Arnaut (Daniel)* permettant de suivre la continuité des éléments techniques ou formels et envisageant la poésie en tant que *technē*), son article retrace le parcours de ces deux directions majeures depuis le moment de leur réception romantique jusqu'à l'aube du modernisme, tout en prolongeant l'analyse par une enquête sur leur récupération par la néo-avant-garde et les pratiques transmédiales contemporaines. Explorant avec rigueur et profondeur des corpus textuels ainsi que des variations musicales ou des formes hybrides alliant texte et théâtre performatif, l'enquête de l'auteur révèle la vitalité ininterrompue et la capacité de métamorphose et de transformation du modèle de la poésie des troubadours dans la culture contemporaine.

Consacrée à une analyse de la dernière nouvelle du *Décaméron* de Boccace, racontant l'histoire de Griselda, l'étude de **Mira Mocan** offre une perspective éclairante sur sa large diffusion au sein de l'espace européen, diffusion dans laquelle la réécriture latine de Francesco Petrarca (*Seniles*, XVII, 2) a joué un rôle essentiel. L'auteure se penche sur la traduction en langue vernaculaire issue de la version de Pétrarque et conservée dans le manuscrit Riccardiano 1655. Le manuscrit, copié en 1399 par le marchand Romigi di Ardingo de' Ricci, est examiné tant dans ses caractéristiques matérielles que dans les rapports qu'il établit entre l'histoire de Griselda et les spécificités culturelles de l'humanisme précoce en Toscane.

Lorenzo Fabiani mène une enquête sur la traduction en occitan des poèmes frioulans de Pier Paolo Pasolini, une traduction publiée en 1987 par Pierre Bec. Au-delà de l'enquête purement linguistique, le spécialiste vise à mieux faire ressortir la valeur symbolique de la démarche de Bec, qui reste une figure emblématique de la défense de la dignité des langues minoritaires. L'article développe aussi une réflexion sur la capacité de la traduction à refléter le travail incessant de révision et de reprise auquel Pasolini soumettait ses propres textes, mettant au jour le rapport dynamique entre le frioulan et la langue standard qui se tisse dans les volumes dirigés par le traducteur.

Dans sa riche contribution portant sur les métamorphoses cinématographiques du mythe de Marco Polo, **Oana Boşca-Mălin** s'appuie sur un vaste corpus incluant des films destinés au grand écran, des séries télévisées et des films d'animation. Son étude met en évidence une diversité considérable d'approches génériques qui oscillent entre le schématisme radical conduisant à une désémantisation relative de l'hypotexte et sa reconstruction épique par la mise en fiction. Au-delà de leurs différences esthétiques et conceptuelles, de telles transpositions restent également un miroir fidèle des biais politiques propres à l'époque qui les a produites, tout en engageant un dialogue complexe avec la figure légendaire du voyageur vénitien. En définitive, la richesse de ces reconstructions ne fait que confirmer que *Le Livre de Marco Polo* reste un hypertexte en devenir, toujours capable de générer de nouveaux scénarios et imaginaires visuels.

Interrogeant la manière dont les œuvres des grands auteurs classiques, la culture de la bibliothèque et la pratique de la lecture deviennent des médiums révélateurs pour notre identité humaine, **Delia-Ioana Morar** aborde dans son article le plaidoyer qu'Italo Calvino et Umberto Eco consacrent à la défense de l'héritage culturel. S'appuyant sur les arguments avancés par Calvino dans ses essais célèbres (*Perché leggere i classici* et *Lezioni americane*), que l'auteure relit à la lumière des conceptions d'Eco sur la résilience du livre, sa contribution met en avant l'importance fondamentale de la valeur littéraire à une époque de surcharge informationnelle. Cette incursion dans la pensée de ces deux intellectuels redoutables permet à la chercheuse de réaffirmer leur legs précieux, celui d'une littérature qui anticipe l'avenir sans pourtant oublier les leçons du passé et qui nous offre des repères essentiels pour appréhender notre humanité.

La première section du dossier thématique se clôt par une étude d'**Otilia-Ştefania Damian** sur la réception du roman de Federico De Roberto, *I Viceré*. L'examen de l'auteure prend en compte à la fois des commentaires critiques, des traductions roumaines du roman et des éléments paratextuels (préfaces, couvertures, notes des traducteurs) accompagnant les éditions roumaines de cette œuvre. Marginalisé par les critiques de son temps, l'écrivain

n'a obtenu sa consécration canonique que vers la fin du XXe siècle ; néanmoins, la présente étude met en lumière l'accueil favorable que son roman a rapidement reçu en Roumanie, les critiques roumains ne manquant pas de souligner l'originalité et la modernité du roman.

La section française et francophone du dossier s'ouvre par une contribution de **Diana Mite Colceriu** consacrée à l'héritage culturel des émotions. Privilégiant une perspective historique et puisant dans une bibliographie étendue, la chercheuse met en lumière les transformations paradigmatiques subies par le traitement de deux émotions majeures (l'enthousiasme et la mélancolie) au sein de la pensée européenne, de l'Antiquité au XIXe siècle. Initialement perçu par Platon comme un vecteur privilégié pour une union mystique avec le divin, l'enthousiasme est réinterprété à l'époque moderne comme un dérèglement physiologique et une pathologie de l'esprit, notamment sous l'influence de la tradition humorale et de certains traités chrétiens des passions. À l'âge des Lumières et dans le romantisme, cette émotion sera revalorisée pour devenir une expression de la quête de l'infini et de la libération du Moi moderne. De son côté, la mélancolie a connu des évolutions tout aussi sinueuses, passant d'un déséquilibre des humeurs à un signe d'élévation spirituelle au XIXe siècle. L'article examine ces variations conceptuelles à l'aune d'une approche interdisciplinaire, intégrant à la fois histoire des idées et histoire des émotions.

La contribution d'**Andreea Bugiac** s'éloigne de la perspective historique pour appréhender le rapport aux textes canoniques dans les réécritures théâtrales de Sylviane Dupuis, notamment dans sa première pièce *La Seconde Chute, ou Godot, Acte III*. Dans son théâtre-palimpseste, Dupuis revisite régulièrement l'héritage mythique et littéraire européen en adoptant une posture de « bricoleuse » ou de « braconnière », reprenant et transformant les récits fondateurs pour interroger le présent et la condition de l'artiste. Dans *La Seconde Chute*, son hommage irrévérencieux à Beckett introduit des éléments féministes et subversifs, questionnant la place des femmes dans le monde contemporain du théâtre et la possibilité d'écrire après la « mort du drame ». En faisant fusionner intertextualité, mythes et réflexions théâtrales, Dupuis propose un théâtre profondément humain, où la réécriture devient un acte tant de résistance que de création.

Inaugurant la troisième et dernière section du dossier thématique, l'étude d'**Alina-Lucia Nemeş** s'intéresse à la continuité de l'héritage baroque dans la littérature espagnole du XXe siècle, qu'elle examine à travers une lentille interdisciplinaire comprenant une analyse historique, littéraire, philosophique et linguistique. S'appuyant sur un corpus littéraire varié, choisi pour sa capacité à révéler tant les proximités entre les deux époques historiques et culturelles que les distinctions inévitables dues aux évolutions littéraires et plus largement

sociétales, l'auteure interroge une série d'œuvres provenant d'auteurs consacrés chez qui la récupération des valeurs nationales, spirituelles et identitaires forgées par le Siècle d'or espagnol sert à un travail de revitalisation culturelle de l'Espagne du XXe siècle et même à la reconfiguration d'un destin national face aux multiples crises – sociales, politiques, économiques ou culturelles – que le pays traversait. Comme l'auteure le montre bien, toute enquête sur la littérature espagnole moderne ou de son « Âge d'argent » ne saurait se passer d'un examen des traces laissées sur elle par l'héritage baroque et la mémoire d'un passé littéraire prestigieux.

La contribution de **Marcos Cortés Guadarrama** porte sur les dimensions narratives, sacrées et rituelles de la pierre d'aimant ou de l'aimant naturel. Largement utilisée au Mexique dans les pratiques alternatives des XVIIe –XIXe siècles, la pierre d'aimant continue de prendre une place importante dans les thérapies non conventionnelles contemporaines. Les discours recensés par l'auteur et portant sur les effets des aimants naturels sur le corps humain (sympathie ou attraction vs antipathie) concernent non seulement la magie naturelle et la philosophie occulte, mais aussi une médecine cherchant à valider ou à invalider son emploi institutionnalisé, et dont les différents arguments seront repris par la littérature religieuse et hagiographique selon la perspective adoptée par les auteurs – tantôt tolérants et plutôt favorables à son emploi, tantôt méfiants à l'égard d'une pratique tenue pour déviante par rapport à la doctrine catholique. Ces discours souvent contradictoires alimentent aussi des œuvres célébrant le potentiel de guérison de la pierre d'aimant vue comme un refuge symbolique contre la maladie tout comme une expression du besoin humain d'amour et de santé, validant ainsi la continuité de telles thérapies alternatives.

Cette troisième section se clôt par une contribution rédigée en portugais par **Andrei Scridon**. L'auteur engage une recherche comparatiste entre le conte roumain *Sarea în bucate* [Comme le sel dans les plats] et ses versions ibériques en tant que récits appuyant un patrimoine culturel fondamental. Au-delà de leur fonction divertissante et de leur dimension créatrice, ces contes revêtent également une dimension didactique essentielle grâce à leur capacité à véhiculer des valeurs, des normes sociales ou morales, des symboles ou des imaginaires collectifs. Ils conservent ainsi la mémoire collective de leurs communautés d'origine et contribuent de façon significative à révéler la singularité des cultures dans un contexte global marqué par la diversité, tout en tissant des ponts entre des cultures apparemment éloignées.

Au terme de cette introduction, il convient de remercier tous les contributeurs qui ont partagé leurs réflexions, leurs recherches et leur expertise, en permettant ainsi la réalisation du présent numéro de la revue *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia*.

***

En una época de la desmaterialización de las culturas, de las comunidades dispersas y de la renegociación de las pertenencias, cuando surgen nuevas configuraciones de la memoria en un contexto de memorias dislocadas, contradictorias, concurrentes o fallidas, la noción de herencia se ha vuelto más problemática que nunca, hasta tal punto que René Char ya podía afirmar, hace casi un siglo, que «a nuestra herencia no la precede ningún testamento».

El presente número de la revista *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia* reúne estudios dedicados a la triple problemática de la transmisión, de la memoria y de la herencia en las literaturas románicas. Redactados en italiano, francés, español y portugués, los once estudios agrupados en el dossier temático pretenden explorar la dinámica de las memorias y de las herencias en el seno de campos literarios distintos según todas las apariencias, pero que en realidad se nutren a menudo de modelos comunes, atravesados por tensiones compartidas y alimentados por imaginarios contiguos.

En efecto, el fundamento de toda tradición literaria reside en la capacidad de los modelos originales para subsistir gracias a su metamorfosis incesante. **Paolo Canettieri** propone así un dispositivo hermenéutico seductor destinado a dar cuenta de la recepción de la poesía de los trovadores en la época moderna y contemporánea. Articulado en torno a dos ejes fundamentales (por una parte, la *función Jaufré* [Rudel] o la herencia del *amor de lonh* y, por otra, la *función Arnaut* [Daniel] que permite seguir la continuidad de los elementos técnicos o formales y considerar la poesía como *technē*), su artículo reconstruye el recorrido de estas dos direcciones mayores desde el momento de su recepción romántica hasta los albores del modernismo, prolongando al mismo tiempo el análisis mediante una investigación sobre su recuperación por la neovanguardia y por las prácticas transmediales contemporáneas. Explorando con rigor y profundidad los textos, así como variaciones musicales o formas híbridas que combinan texto y teatro performativo, la investigación del autor revela la vitalidad ininterrumpida y la capacidad de metamorfosis y transformación del modelo de la poesía de los trovadores en la cultura contemporánea.

Dedicado al análisis de la última novela del *Decamerón* de Boccaccio, que narra la historia de Griselda, el estudio de **Mira Mocan** ofrece una perspectiva esclarecedora sobre su amplia difusión en el espacio europeo, gracias a la mediación de la reescritura latina de Francesco Petrarca (*Seniles*, XVII, 2). En concreto, la contribución analiza la traducción a la lengua vernácula de la versión de Petrarca conservada en el manuscrito Riccardiano 1655. El códice, copiado en 1399 por el mercader Romigi di Ardingo de' Ricci, se examina tanto desde la perspectiva de sus características materiales como por la manera

en que integra la historia de Griselda en el panorama cultural del primer Humanismo toscano.

Lorenzo Fabiani realiza una investigación sobre la traducción al occitano de los poemas friulanos de Pier Paolo Pasolini, una traducción publicada en 1987 por Pierre Bec. Más allá de la indagación puramente lingüística, el especialista busca poner de relieve el valor simbólico de la empresa de Bec, quien sigue siendo una figura emblemática en la defensa de la dignidad de las lenguas minoritarias. Asimismo, el artículo desarrolla una reflexión sobre la capacidad de la traducción para reflejar el trabajo incesante de revisión y reescritura al que Pasolini sometía sus propios textos, sacando a la luz la relación dinámica entre el friulano y la lengua estándar que se teje en los volúmenes dirigidos por el traductor.

En su valiosa contribución que aborda las metamorfosis cinematográficas del mito de Marco Polo, **Oana Boșca-Mălin** se apoya en un amplio corpus que incluye películas destinadas a la gran pantalla, series televisivas y películas de animación. Su estudio pone de relieve una diversidad considerable de enfoques genéricos que oscilan entre el esquematismo radical, que conduce a una relativa desemantización del hipotexto, y su reconstrucción épica mediante la ficcionalización. Más allá de sus diferencias estéticas y conceptuales, tales transposiciones constituyen igualmente un fiel reflejo de los sesgos políticos propios de la época que las produjo, entablando un diálogo complejo con la figura legendaria del viajero veneciano. En definitiva, la riqueza de estas reconstrucciones no hace más que confirmar que *El Libro de Marco Polo* sigue siendo un hipertexto en devenir, siempre capaz de generar nuevos escenarios e imaginarios visuales.

Cuestionando la manera en que las obras de los grandes autores clásicos, la cultura de la biblioteca y la práctica de la lectura se convierten en medios reveladores de nuestra identidad humana, **Delia-Ioana Morar** aborda en su artículo la defensa del legado cultural que Italo Calvino y Umberto Eco articulan en sus alegatos. Basándose en los argumentos expuestos por Calvino en sus célebres ensayos (*Perché leggere i classici* y *Lezioni americane*), que la autora relee a la luz de las concepciones de Eco sobre la resiliencia del libro, su contribución pone en evidencia la importancia fundamental del valor literario en una época de sobrecarga informativa. Esta incursión en el pensamiento de estos dos formidables intelectuales permite a la investigadora reafirmar su valioso legado: el de una literatura que anticipa el porvenir sin olvidar las lecciones del pasado y que nos ofrece referencias esenciales para comprender nuestra humanidad.

La primera sección del dossier temático se cierra con un estudio de **Otilia-Ștefania Damian** sobre la recepción de la novela de Federico De

Roberto, *I Viceré*. El análisis de la autora toma en consideración tanto los comentarios críticos como las traducciones rumanas de la novela y los elementos paratextuales (prólogos, cubiertas, notas de los traductores) que acompañan las ediciones rumanas de esta obra. Marginado por la crítica de su tiempo, el escritor no obtuvo su consagración canónica hasta finales del siglo XX; sin embargo, el presente estudio saca a la luz la acogida favorable que la novela recibió rápidamente en Rumanía, donde los críticos no dejaron de subrayar la originalidad y la modernidad de la novela.

La sección francesa y francófona del dossier se abre con una contribución de **Diana Mite Colceriu** dedicada al legado cultural de las emociones. Privilegiando una perspectiva histórica y recurriendo a una bibliografía extensa, la investigadora pone de manifiesto las transformaciones paradigmáticas experimentadas por el tratamiento de dos emociones mayores (el entusiasmo y la melancolía) en el pensamiento europeo, desde la Antigüedad hasta el siglo XIX. Inicialmente percibido por Platón como un vector privilegiado de unión mística con lo divino, el entusiasmo es reinterpretado en la época moderna como un trastorno fisiológico y una patología del espíritu, especialmente bajo la influencia de la tradición humoral y de ciertos tratados cristianos sobre las pasiones. En la Ilustración y el Romanticismo, esta emoción será revalorizada hasta convertirse en expresión de la búsqueda de lo infinito y de la liberación del Yo moderno. Por su parte, la melancolía ha conocido evoluciones igualmente sinuosas, pasando de un desequilibrio de los humores a un signo de elevación espiritual en el siglo XIX. El artículo examina estas variaciones conceptuales a la luz de un enfoque interdisciplinario que integra tanto la historia de las ideas como la historia de las emociones.

La contribución de **Andreea Bugiac** se aparta de la perspectiva histórica para abordar la relación con los textos canónicos en las reescrituras teatrales de Sylviane Dupuis, en particular en su primera obra *La Seconde Chute*, *ou Godot, Acte III*. En su teatro-palimpsesto, Dupuis revisita de manera recurrente el legado mítico y literario europeo adoptando una postura de «tejedora» o de «cazadora furtiva», retomando y transformando los relatos fundacionales para interrogar el presente y la condición del artista. En *La Seconde Chute*, su homenaje irreverente a Beckett introduce elementos feministas y subversivos, cuestionando el lugar de las mujeres en el teatro contemporáneo y la posibilidad de escribir después de la «muerte del drama». Al fusionar intertextualidad, mitos y reflexiones teatrales, Dupuis propone un teatro profundamente humano, en el que la reescritura se convierte tanto en un acto de resistencia como de creación.

Inaugurando la tercera y última sección del dossier temático, el estudio de **Alina-Lucia Nemeş** se interesa por la continuidad del legado barroco en la literatura española del siglo XX, que examina a través de una lente interdisciplinaria

que incluye un análisis histórico, literario, filosófico y lingüístico. Basándose en un corpus literario variado, seleccionado por su capacidad para revelar tanto las proximidades entre los dos períodos históricos y culturales como las diferencias inevitables derivadas de las evoluciones literarias y, más ampliamente, sociales, la autora analiza una serie de obras de autores consagrados para los cuales la recuperación de los valores nacionales, espirituales e identitarios forjados por el Siglo de Oro español sirve para un trabajo de revitalización cultural de la España del siglo XX e incluso para la reconfiguración de un destino nacional frente a las múltiples crisis – sociales, políticas, económicas o culturales – que atravesaba el país. Como lo muestra acertadamente la autora, toda investigación sobre la literatura española moderna o de su «Edad de Plata» no puede prescindir de un examen de las huellas que en ella dejaron el legado barroco y la memoria de un pasado literario prestigioso.

La contribución de **Marcos Cortés Guadarrama** se centra en las dimensiones narrativas, sagradas y rituales de la piedra imán o del imán natural. Ampliamente utilizada en México en las prácticas alternativas de los siglos XVII al XIX, la piedra imán sigue ocupando un lugar importante en las terapias no convencionales contemporáneas. Los discursos recopilados por el autor y relativos a los efectos de los imanes naturales sobre el cuerpo humano (simpatía o atracción frente a antipatía) conciernen no solo a la magia natural y a la filosofía oculta, sino también a una medicina que busca validar o invalidar su uso institucionalizado, y cuyos distintos argumentos serán retomados por la literatura religiosa y hagiográfica según la perspectiva adoptada por los autores – a veces tolerantes y más bien favorables a su empleo, a veces desconfiados ante una práctica considerada desviada en relación con la doctrina católica. Estos discursos, a menudo contradictorios, alimentan asimismo obras que celebran el potencial curativo de la piedra imán, vista como un refugio simbólico contra la enfermedad y como una expresión de la necesidad humana de amor y de salud, confirmando así la continuidad de tales terapias alternativas.

Esta tercera sección se cierra con una contribución redactada en portugués por **Andrei Scridon**. El autor emprende una investigación comparatista entre el cuento rumano *Sarea în bucate* (*El amor como la sal*) y sus versiones ibéricas, considerados como relatos que sustentan un patrimonio cultural fundamental. Más allá de su función entretenedora y de su dimensión creativa, estos cuentos poseen también una dimensión didáctica esencial gracias a su capacidad para transmitir valores, normas sociales o morales, símbolos o imaginarios colectivos. Conservan así la memoria colectiva de sus comunidades de origen y contribuyen de manera significativa a revelar la singularidad de las culturas en un contexto global marcado por la diversidad, mientras tejen puentes entre culturas aparentemente alejadas.

Al término de esta introducción, es oportuno agradecer a todos los colaboradores que han compartido sus reflexiones, sus investigaciones y su experiencia, haciendo posible así la realización del presente número de la revista *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia*.

Paolo CANETTIERI
Sapienza Università di Roma,
paolo.canettieri@uniroma1.it

Monica FEKETE
Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca,
monica.fekete@ubbcluj.ro

Alina-Lucia NEMEŞ
Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca,
alina.nemes@ubbcluj.ro

Andreea BUGIAC
Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca,
andreea.bugiac@ubbcluj.ro

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 23 - 39
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2026.2.01

I TROVATORI NELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

Paolo CANETTIERI[1]

Article history: Received 12 November 2025; Revised 12 December 2025; Accepted 06 January 2026; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.
©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. ***The Troubadours in Contemporary Italian Literature***. This article analyzes the reception of troubadour lyric poetry in the 20th century and in contemporary Italian culture. It offers an interpretive model based on two archetypal functions: the Jaufré function and the Arnaut function. The first, inspired by Jaufré Rudel, represents the persistence of a thematic and mythical legacy centered on *amor de lonh* and on a lyrical-expressive sensibility. The second, derived from Arnaut Daniel, embodies the continuity of a technical-formal experimentalism, valuing poetry as technē and artifice. The article traces the evolution of these two trajectories through literature, from the Romantic and early 20th century reception to the Modernist rediscovery, up to the neo-avant-gardes and contemporary transmedia forms such as singer-songwriting and performance theatre, thus demonstrating the enduring relevance of the troubadour model.

Keywords: *Troubadours, Jaufré Rudel, Arnaut Daniel, literary reception, contemporary Italian poetry*

La ricezione della lirica trobadorica nella cultura italiana del Novecento procede lungo due direttrici espressive distinte, sebbene a tratti intersecantisi. Queste traiettorie, analoghe ma non parallele agli archetipi stilistici della

[1] **Paolo CANETTIERI** è professore di Filologia Romanza presso l'Università degli Studi di Roma La Sapienza, con un interesse particolare per la lirica medievale e la sua ricezione nella cultura contemporanea. E-mail: paolo.canettieri@uniroma1.it.

letteratura italiana identificati da Gianfranco Contini, possono essere definite come la funzione Jaufré e la funzione Arnaut, secondo un dualismo che rappresenta meno un'opposizione che una dialettica dinamica tra la persistenza di un'eredità tematico-mitica e la continua riattualizzazione di un'innovazione tecnico-formale. Attraverso questa lente, emerge come la cultura moderna e contemporanea abbia selettivamente sussunto e trasfigurato la tradizione provenzale per rispondere alle proprie inquietudini estetiche ed esistenziali.

La prima funzione discende dalla figura di Jaufré Rudel e dal mito dell'*amor de lonh*. Questa linea d'influenza si caratterizza per un'enfasi espressiva, lirica e tematica, allineandosi a una sensibilità romantica e post-romantica che privilegia il contenuto, il mito e il *pathos* della distanza e del desiderio inappagato. La seconda funzione trae origine da Arnaut Daniel, «il miglior fabbro del parlar materno» (*Purg*. XXVI, 117) ed è definita da uno sperimentalismo formale, da un virtuosismo tecnico e da una concezione della poesia come oggetto artigianale, in sintonia con una sensibilità modernista e avanguardista che valorizza la *τέχνη* e l'artificio linguistico.

La figura stessa del trovatore, pertanto, non agisce come un riferimento storico statico, ma come un archetipo malleabile, un significante fluttuante che la modernità ha costantemente ripreso e rifunzionalizzato in modo che aderisse alle proprie istanze ideologiche essenziali. Per il Romanticismo e il primo Novecento, il trovatore, incarnato da Jaufré Rudel, è l'eroe tragico dell'amore assoluto. Per il Modernismo di Ezra Pound e T.S. Eliot, egli è il maestro tecnico, il *fabbro* Arnaut Daniel, modello per forgiare un nuovo e complesso linguaggio poetico. Per le avanguardie del secondo dopoguerra e per i poeti degli anni Ottanta, le sue forme complesse diventano un modo per strutturare e contenere il caos della modernità a partire dalla crisi. Infine, per artisti transmediali come i cantautori e i performer, il trovatore rappresenta l'archetipo dell'unione indissolubile tra parola e suono, *motz et so*. La tensione fondamentale non è dunque solo tra due figure storiche, ma tra due principi perenni che esse rappresentano: la poesia come contenuto mitico e la poesia come mestiere formale, artigianale.

La fortuna moderna di Jaufré Rudel nasce nel quadro mitteleuropeo delle rievocazioni medievaleggianti di stampo romantico. In questo contesto, la sua figura si cristallizza in un mito impressivo, memorabile, frutto della fusione tra la *vida* e i canti di quest'autore. La leggenda del viaggio fatale verso Tripoli per incontrare la contessa amata e mai vista acquisisce presto significati moderni: il culto della distanza, l'impossibilità metafisica della presenza, il viaggio come ricerca della morte, l'anelito dell'anima contro la *cupiditas*. Un momento decisivo in questa costruzione mitica è rappresentato dal *Geoffroy Rudèl und Melisande von Tripoli* di Heinrich Heine (Heine 1851). Quest'opera

fissa una modalità molto specifica nel riuso dei trovatori, una «ricezione spettrale» (Mancini 2004, 171) caratterizzata da languore sentimentale, perdita e abbandono. Il nesso struggente, e cercato, tra amore e morte, ἔρως καὶ θάνατος, elementi dell'eterna vita umana, già prefigurato dal Petrarca dei *Trionfi* (IV, 55), diventa dominante, fondendosi con la leggenda affine di Tristano e assorbendo in sé l'intero spirito della Provenza.

Robert Browning, in seguito, dedicò al trovatore il componimento *Rudel to the Lady of Tripoli*. In quest'opera, l'anelito per l'amore lontano si condensa in un'invocazione carica di πάθος, in cui il poeta si rivolge alla sua amata mai vista come a un angelo irraggiungibile. La distanza fisica e la malinconia delle acque che li separano diventano il simbolo di un desiderio assoluto per quest'angelo d'oriente (Browning 1842, str. II):

> Oh, Angel of the East, one, one gold look Across the waters to this twilight
> nook, —The far sad waters, Angel, to this nook!

Anche Algernon Charles Swinburne contribuì in modo decisivo a diffondere quest'immagine, dedicando alla leggenda due celebri stanze del poema *The Triumph of Time*, dove si narra l'intera vicenda del trovatore, dalla sua fama di cantore in Francia fino al viaggio fatale e alla morte tra le braccia dell'amata. I versi di Swinburne riproducono l'immagine del poeta come eroe tragico, il cui amore si compie solo nell'istante della morte, un tema che affascinava profondamente la sensibilità vittoriana (Swinburne 1866, vv. 321-336):

> There lived a singer in France of old
> By the tideless dolorous midland sea.
> In a land of sand and ruin and gold
> There shone one woman, and none but she.
> And finding life for her love's sake fail,
> Being fain to see her, he bade set sail,
> Touched land, and saw her as life grew cold,
> And praised God, seeing; and so died he.
> Died, praising God for his gift and grace:
> For she bowed down to him weeping, and said
> «Live»; and her tears were shed on his face
> Or ever the life in his face was shed.
> The sharp tears fell through her hair, and stung
> Once, and her close lips touched him and clung
> Once, and grew one with his lips for a space;
> And so drew back, and the man was dead.

In Italia, fu Giosuè Carducci a consacrare il mito di Jaufré Rudel, inserendolo nel canone letterario nazionale (Scotti 1989; Mancini 2004, 171;

Barillari 2007). La conferenza romana intitolata *Jaufré Rudel. Poesia antica e moderna*, rappresenta un evento essenziale di quest'acquisizione (Carducci 1888). In essa, Carducci presenta il trovatore come il «gentile uomo e principe di Blaia, innamoratosi, senza vederla, di Melisenda, contessa di Tripoli» (*ibidem*), solidificando l'immagine tardo-romantica e aulica del poeta-amante mediante piacevoli novenari mimetici e contribuendo così a creare un'atmosfera suggestiva ed evanescente che influenzerà profondamente la generazione successiva.

L'approccio di Carducci ebbe risonanza perché era quello del poeta affascinato da un'epoca remota, che attingeva dal romanticismo, rivisitandola, e perché la lettura della figura rudelliana era sostanziata dagli studi del filologo e del fine letterato. Come titolare della cattedra di Filologia romanza a Bologna, aveva dedicato diversi saggi alla lirica trobadorica, analizzando figure come Raimbaut de Vaqueiras e Bernart de Ventadorn. Il suo metodo, pur essendo radicato in un approccio storicistico che dava piena fiducia alle *vidas* romanzate dei trovatori, era bilanciato da un acuto interesse per il dato retorico, che lo portava a interpretare la produzione trobadorica anche come poesia formale.

Quella celebre conferenza, tenuta a Roma l'8 aprile 1888 presso la Società per l'istruzione della donna in via della Palombella suscitò dunque grande entusiasmo e fu pensato per un pubblico illustre, che avrebbe dovuto includere anche la Regina Margherita (Scotti 1989, 445). Per l'occasione, l'editore Zanichelli stampò in contemporanea anche il testo della conferenza, permettendone così ampia diffusione. Nel saggio Carducci si sforzava di trovare riscontri storici al mito medievale, spinto da un'ipotesi critica precisa: era convinto, infatti, che la vicenda esistenziale di Rudel fosse stata la fonte d'ispirazione per il *Consalvo* di Giacomo Leopardi. Fu proprio questo nesso, da lui postulato, a indurlo a comporre la celebre romanza su *Jaufré Rudel*, inclusa poi in *Rime e ritmi* (1899). La poesia e il saggio divennero così due facce della stessa medaglia: il corrispettivo in prosa della stessa sensibilità che permeava i versi.

Nella romanza, Carducci ripercorre con struggente partecipazione l'ultima giornata del «prince di Blaia», anelante di febbre sulla nave che lo porta verso Tripoli. Egli, solidificando l'immagine aulica del poeta che muore per la sua amata, crea atmosfere suggestive ed evanescenti, dove il tema dell'amore impossibile si fonde con quello della morte. L'incontro finale tra Jaufré e Melisenda, giustamente famoso, è il culmine di questo *pathos*:

> Contessa, che è mai la vita?
> È l'ombra d'un sogno fuggente.
> La favola breve è finita,
> Il vero immortale è l'amor.
> Aprite le braccia al dolente.
> V'aspetto al novissimo bando.
> Ed or, Melisenda, accomando.
> A un bacio lo spirto che muor.

L'interpretazione carducciana, pur inserita in uno schema romantico precostituito, mantiene una medietà tra realismo e spiritualità, evitando di relegare la figura del trovatore a un puro utopismo o a una semplice dimensione erotica. Tuttavia, è proprio questa visione a diventare egemone, influenzando profondamente la cultura italiana e la generazione successiva, da Pirandello in poi. La lettura carducciana dei trovatori, d'altronde, tende a una seriosità quasi sacrale: un esempio è la sua interpretazione della sestina di Arnaut Daniel, che da forma ludica che era viene trasformata in «un metro mestamente serio», un «cerchio quasi incantato» (Canettieri 2017, 31). L'operazione di Carducci, dunque, fu quella di un vero e proprio addomesticamento funzionale del mito trobadorico, filtrato attraverso la sensibilità di poeta-vate e studioso e consegnato al canone letterario nazionale come archetipo di un amore assoluto, tragico e sublime.

La memorabile conferenza romana e la romanza poi pubblicata in *Rime e ritmi* avevano creato un vero e proprio caso letterario, diffondendo l'interpretazione del mito rudelliano incentrata su un'aura di sublime malinconia. Quest'eredità letteraria fu raccolta molto precocemente nell'opera poetica giovanile di Luigi Pirandello, il cui interesse letterario e filologico per i trovatori non era dato da isolata fascinazione, ma prodotto di tutto un clima culturale: Carducci, del resto, aveva tenuto la sua conferenza alla Palombella proprio mentre Pirandello era studente della Sapienza con Ernesto Monaci (Santangelo 1981, 28, Canettieri 2003).

Attraverso il filtro della consacrazione carducciana e delle lezioni dello studioso romano di filologia romanza, il giovane girgentino, già studioso e poeta, si avvicinava al mito dell'*amor de lonh*, facendone un tassello significativo della sua prima produzione. La scelta di apporre come epigrafe alla raccolta *Pasqua di Gea* (1891) la prima strofa della canzone di Rudel, *Quan lo rius de la fontana*, è una chiara dichiarazione di poetica (Pirandello 1891). Il testo, tratto dalla *Chrestomathie provençale* di Karl Bartsch (Bartsch 1880), un'edizione presente con annotazioni autografe nella biblioteca di Pirandello, evocava un'atmosfera di *joven*, in cui amore, gioia, giovinezza e primavera si fondono in un'unica celebrazione lirica (Rauhut 1964):

> Quan lo rius de la fontana
> S'esclarzis, si cum far sol,
> e par la flors aiglentina,
> el rossignoletz el ram
> volf e refraign et aplana
> son dous chantar et afina,
> dreitz es qu'eu lo meu refraigna.

La critica ha individuato derivazioni tematiche rudelliane nel componimento XIII della stessa raccolta, giustamente definito "trobadorico" perché in esso è

stata riscontrata «chiara la derivazione dalla leggenda di Jaufrè Rudel e della contessa Melisenda», oltre a mostrare un «andamento languido, soffuso di verginale purezza, che riporta direttamente alle atmosfere delle leggende medievali consacrate da Carducci» (Bonanni 1966, 31; cfr. anche Canettieri 2003).

L'influenza del mito trobadorico, mediato da Carducci, si manifesta in filigrana anche in moltissimi stilemi e atmosfere che pervadono la poesia giovanile, fino al *Mal giocondo*, con lo stesso stilema, «amore lontano» e con l'immagine del «canto lontano» che lieve «trema ne l'aria», e si allontana al ritmo del giorno che muore, ad evocare la mestizia per qualcosa che volge al termine e che riprende in chiave personale il motivo del canto degli uccelli di lontano, che al trovatore richiamavano il suo *amor de lonh* (Canettieri 2003, 81).

Al filone dei generi dialogati, della pastorella-contrasto-canzone a personaggi con vittoria definitiva del seduttore e ambientazione campagnola e primaverile appartiene anche *Melbthal*, uno dei testi della Pasqua di Gea, cui doveva far da *pendant* l'unica altra ballata scritta da Pirandello, *Melbthal (invito)*, componimento che pone al centro il motivo della primavera e quello dell'amore degli uccelli non vincolato alle convenzioni della civiltà, un tema che troviamo anche in una lettera a Jenny del giugno 1891, quando Pirandello era già tornato definitivamente in Italia:

> Ogni notte sento due cuculi, che abitano da un mese nella mia terra e che per ore e ore, uno dopo l'altro, sospirano su due vecchi olivi; la luna spunta, la luna tramonta ed essi sospirano sempre. Ah com'è stupido, com'è stupido! Sospirano così, piangono così, perché si amano; e quando penso che possono unirsi così facilmente, povere bestie! io devo ridere - veramente, e ridere; ma ho, non so perché, gli occhi pieni di lacrime. La natura è veramente una mattacchiona! Non lo credi? (Canettieri 2003, 86)

E prima anche, in modo teoricamente più compiuto anche nel «taccuino di Bonn»:

> È dalla società che noi abbiamo i nomi di amico, di marito, di moglie e simili che implicano dei doveri contro la natura. Or bene l'animalità dell'uomo, la bestia naturale ne fa qualcuna delle sue: noi ce la prendiamo con la società, come se tutti i danni venissero da lei (*ibidem*).

L'appropriazione pirandelliana del mito di Jaufré Rudel rappresenta dunque un caso esemplare di come una tradizione letteraria "altra" sia stata recepita e rielaborata. Da un lato, vi è l'approccio rigoroso del filologo che attinge direttamente alle fonti provenzali; dall'altro, vi è l'inevitabile influenza del

contesto culturale, dominato dalla potente reinterpretazione carducciana. In Pirandello la figura di Jaufré Rudel vive di questa duplice anima: è al tempo stesso oggetto di studio accademico e archetipo letterario, peraltro simbolo di una sensibilità lirica e malinconica che il giovane poeta siciliano sentiva profondamente affine alla propria.

Se Giosuè Carducci e Luigi Pirandello accolgono il mito di Jaufré Rudel in una chiave lirica ed espressiva, variamente perpetuando quell'immagine romantica, è con l'avanguardia del primo Novecento che questa tradizione viene messa in discussione, in un'appropriazione demistificante. Gian Piero Lucini, nel *Lai a Melisanda Contessa di Tripoli* datato 1902 e ricompreso nelle *Revolverate* pubblicate sulla rivista *Poesia* di Marinetti (1909), è un perfetto esempio di contraffazione e satira violenta, compie una radicale operazione di parodia e critica politica, mettendo in scena uno dei più potenti atti di accusa contro l'estetismo decadente con l'esplicita intenzione di smascherarne le implicazioni ideologiche e politiche attraverso lo strumento corrosivo della satira (Lucini 1909, 84-99).

Il Jaufré rimodernato di Lucini non è più un poeta sognante, ma un cinico e pragmatico ufficiale d'artiglieria, feroce parodia del cavaliere medievale la cui ricerca dell'amore lontano si trasforma beffardamente e in maniera esplicita nella metafora delle mire coloniali italiane sulla Libia, laddove le due Tripoli sono involontariamente confuse, con ovvio carducciano scherno, cui segue la precisazione (Lucini 1909, 84):

> Tra le molte Tripoli, che si incontrano nella nomenclatura geografica, due sono le maggiori: Tripoli del Garbo (*Tarabulissi Garb*) questa di Cirenaica, e l'altra Tripoli di Siria, di cui Melisanda fu contessa franca. Il Cantastorie sa che non bisogna confonderle; ma si prende licenza di rimettere una nuova Melisanda, musulmana per forza, a Tarabulissi, dove intendono le nostre cupidigie: comprende di commettere un errore di storia, ma se ne consola facilmente perché rispetta la verità simbolica...

Nel mondo della colonizzazione che avvicina le civiltà, il desiderio impossibile per ciò che è immensamente lontano è solo chimera e la poesia viene a simboleggiare la materialità della violenza imperialista:

> Tutto il resto è una baja
> Jaufré Rudello il signore di Blaja
> è una antica leggenda riassunta,
> per arte maga di diplomazia
> nel garbato ufficial d'artiglieria. (Lucini 1909, 97).

Questa satira impietosa non risparmia nemmeno la poesia dannunziana, ridotta a un servile coro di asini che celebrano l'impresa imperialista con versi altisonanti e vuoti, per coprire le voci critiche:

> Tutta Italia ha poeti a dovizia,
> che raglieranno versi gabriellini,
> per l'isterica sua puerizia,
> che farnetica imperi levantini. (ivi, 98)

La polemica, così, si muove su un doppio binario: sul piano letterario, l'attacco è frontale all'interpretazione carducciana, di cui viene citato ironicamente uno dei versi più delicati ed evanescenti, «l'ombra di un sogno sfuggente»: per Lucini, questa sensibilità tardo-romantica è anacronistica e mistificatoria, laddove quella poesia immateriale, che vagheggia amori lontani e sogni ineffabili, non è un'innocente fuga dalla realtà, ma coincide sotterraneamente con una volontà imperialista. Qui emerge la virulenta polemica politica: l'amore per la contessa lontana diventa il pretesto per una spedizione militare e questo «Jaufré rimodernato» mette a nudo un'ideologia che riduce la donna e, per estensione, la terra da conquistare a oggetti di possesso. L'esortazione a Melisenda a stracciare «la benda musulmana» non è un atto di liberazione, ma un invito a sostituire una sudditanza con un'altra, quella mondana, diventando un trofeo da esibire: per accettare il ruolo di conquista al seguito. Il cavaliere medievale si trasforma così nel moderno «cavalier del lavoro», simbolo di una borghesia industriale e colonialista (Muzzioli 2005, 306).

Nonostante la critica avanguardista, la figura romantica del trovatore continua a esercitare il suo fascino per tutto il Novecento. La raccolta *Il Trovatore* (1953) di Raffaele Carrieri, ad esempio, prosegue su una linea lirica e autobiografica, dove la memoria di luoghi e persone si traduce in immagini impressionistiche, mentre un'eco più sottile e culturalmente stratificata si trova in Eugenio Montale, che nel *Diario del '71 e del '72* dedica la poesia *Jaufré* all'amico Goffredo Parise, che il poeta ligure chiamava affettuosamente con quel nome (Montale 1973, 78): quest'uso mostra come la figura di Jaufré Rudel si sia ormai trasformata in un archetipo culturale, uno pseudonimo evocativo per un certo tipo di artista malinconico e errante, il cui significato prescindeva in larga parte dal contesto originario pur conservandone l'aura suggestiva.

Pier Paolo Pasolini rappresenta l'anello di raccordo tra la funzione Jaufré e la funzione Arnaut. Il suo rapporto con la tradizione trobadorica è profondo, radicato in una concezione del Friuli come una «Provenza dello spirito», un paradiso perduto evocato *de lonh*. La scelta del dialetto friulano nella prima raccolta *Poesie a Casarsa* non è un gesto di realismo, ma una ricerca

di una lingua poetica vergine, incontaminata dalla tradizione letteraria italiana, analoga alla lingua volgare dei primi trovatori. Questa passione linguistica si saldava a una notevole conoscenza filologica maturata durante gli studi universitari e mediata dal rapporto con Gianfranco Contini, cui in seguito (1954) dedicò *La meglio gioventù* «con *amor de loinh*»: un gesto emblematico, poiché il tema rudelliano dell'amore lontano viene trasposto su un piano intellettuale, a significare una devozione per un maestro e per la lingua stessa. Pasolini, inoltre, attinge direttamente ai testi provenzali, citando Jaufré Rudel e Peire Vidal, e sperimenta con le loro partiture metriche, dimostrando una padronanza tecnica che lo avvicina alla funzione Arnaut. In lui, il mito sentimentale e il rigore formale trovano una sintesi in cui la nostalgia per un'origine perduta si esprime attraverso una lingua poetica ardua e altamente costruita.

Del resto, se la ricezione di Jaufré Rudel si fonda sul mito e sul *pathos*, quella di Arnaut Daniel è quasi interamente mediata dalla critica di Dante Alighieri, che ne aveva costruito in maniera attiva il lascito, agendo come un prisma indispensabile: nel *De vulgari eloquentia* gli aveva offerto una medaglia di bronzo come *cantor amoris* e poi nel XXVI del *Purgatorio* che lo aveva consacrato definitivamente, facendolo definire da Guido Guinizelli «il miglior fabbro del parlar materno». Questa etichetta, così, diventava la metafora centrale per tutti i moderni di una poetica fondata sull'artificio, sul lavoro artigianale e sulla maestria tecnica. Senza questa canonizzazione, che ne ha amplificato l'immagine proiettandola nel futuro, Arnaut sarebbe rimasto un trovatore tecnicamente oscuro, ma grazie a Dante, divenne, per la modernità, l'archetipo del poeta-artigiano, cultore della tecnica retorica.

La poetica di Arnaut Daniel si identificava con il *trobar car*, uno stile prezioso, ricercato, più che complesso. Egli è il *fabbro* per eccellenza, colui che, come afferma in una sua canzone, «lavora e lima parole di valore con l'arte d'Amore» e che in un'altra dichiara: «faccio e squadro e piallo parole». Questo approccio si pone in netto contrasto con la poetica del *trobar naturau* del moralista Marcabru, che criticava la «falsa razo daurada» (la falsa ragione dorata) e il il poetare ingannevole, ovvero l'uso di un'arte retorica considerata artificiosa. Al centro della modernità di Arnaut vi è una profonda ideologia ludica e allusiva, la cui massima espressione è la sestina, una forma metrica che non è solo esercizio di virtuosismo, ma vera e propria metafora metrica: la sua complessa struttura permutativa delle parole-rima, nota anche come *retrogradatio cruciata*, segue la sequenza numerica 615243, certo non casuale, perché corrisponde esattamente alla disposizione dei punti sulle facce opposte di un dado. L'invenzione della sestina è dunque una velata, raffinata allusione al gioco e lega la forma poetica ai temi del caso, del destino e della natura aleatoria dell'amore. Questa concezione posiziona il poeta stesso come un *escolier*, un chierico

vagante o un giocatore d'azzardo, come suggerito da uno scambio di sirventesi in cui viene descritto come «Arnaut lo scolare che si perde fra i dadi e il tavoliere». Questa poetica dell'artificio si manifesta in una sorta di *trobar a frau*, la celebrazione dell'inganno retorico. Un esempio di questa intertestualità nascosta e allusiva si potrebbe celare nella sestina stessa, laddove la parola-rima *oncle* (zio) potrebbe essere un riferimento cifrato alla storia di Abelardo ed Eloisa e all'opposizione del di lei zio, Fulberto. Il verso «con frode almeno, dove non avrò zio, gioirò di gioia» riecheggia così uno degli episodi più celebri e trasgressivi della cultura medievale, trasformando la canzone in un sofisticato gioco intellettuale per iniziati (Canettieri 2017).

È proprio questa concezione della poesia come mestiere e gioco intellettuale a rendere Arnaut Daniel una figura cruciale per il Modernismo. Ezra Pound, grande studioso della lirica romanza, svolge un ruolo centrale in questa riscoperta (Capelli 2013). Egli vede in Arnaut un *inventor*, un innovatore di processi poetici, e lo elogia per la sua capacità di «provare il linguaggio in modi nuovi» (Pound 1910, 65). Attraverso le traduzioni, che mirano a riprodurre la *melopœia* (la qualità musicale del verso), e i saggi, Pound crea una linea di discendenza diretta: Arnaut Daniel, maestro di Dante, diventa a sua volta maestro dei moderni. L'atto più emblematico di questa operazione è la dedica di *The Waste Land* di T.S. Eliot proprio a Pound con l'epiteto dantesco: «For Ezra Pound / il miglior fabbro» (Eliot 1922; Cussen 2024). T.S. Eliot, a sua volta, recepisce questa tradizione attraverso il filtro di Dante, in cui Eliot vede un modello per una poesia capace di fondere «sense with thought» e di realizzare una rivoluzione linguistica basata sul ritorno al «common speech», la *lingua volgare*. L'ammirazione di Eliot per Dante è tale da definirlo «l'unica grande 'voce dantesca' del mondo moderno» (Fortunati 2022). La tecnica arnaldiana, mediata da Dante e riattualizzata da Pound, fornisce così ai modernisti un modello per una poesia complessa, intellettuale e formalmente rigorosa, capace di dare ordine al caos frammentario della modernità.

L'influenza della funzione Arnaut, intesa come primato della sperimentazione formale e della concezione della poesia come *τέχνη*, non si esaurisce con il Modernismo, ma si dimostra un linguaggio vitale anche per le avanguardie internazionali del secondo dopoguerra. L'atteggiamento verso il linguaggio poetico che valorizza la sfida tecnica, il rigore formale e la materialità sonora e visiva del testo collega movimenti apparentemente distanti, creando una rete globale di poetiche sperimentali che riconoscono in Arnaut Daniel un archetipo essenziale. Un esempio emblematico di questa portata internazionale è il gruppo della poesia concreta brasiliana. Nel 1952, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari scelsero come nome del loro movimento e della loro rivista la parola *Noigandres* (Cussen 2024). Questo termine, di

significato incerto, è tratto da una variante erronea di canzone di Arnaut Daniel, ma i poeti brasiliani lo scoprirono attraverso il Canto XX di Ezra Pound, dove il poeta americano narra la sua ricerca del significato di questa parola oscura. La scelta fu programmatica: come dichiarato dagli stessi fondatori, *Noigandres* fu adottato come «sinonimo di poesia in progresso, come lemma di sperimentazione e ricerca poetica in équipe» (Campos et al. 2006). L'oscurità stessa della parola divenne un simbolo del loro progetto: una poesia nuova, difficile, che rompeva con le convenzioni e si fondava su un rigoroso lavoro di ricerca formale. Anche la loro pratica della transcreazione, una forma di traduzione che privilegiava la reinvenzione della perizia tecnica dell'originale rispetto alla fedeltà letterale, incarnava perfettamente l'etica del *fabbro* arnaldiano.

A partire dagli anni Ottanta, anche la poesia italiana assiste a un significativo revival dell'interesse per la lirica trobadorica, che si manifesta attraverso la funzione Arnaut. Questo provenzalismo di ritorno non era atto di nostalgia, ma strategia estetica in risposta alle inquietudini della postmodernità. In un'epoca di frammentazione del soggetto e di crisi delle grandi narrazioni, il recupero di schemi metrici chiusi e complessi, come il sonetto e la sestina, diventa un modo per «controllare, entro i confini del metro, le angosce e le inquietudini della modernità» (Colella 2006). La forma rigida non riflette il caos interiore, ma lo disciplina, fornendo un contenitore strutturato per inscenare una realtà sintatticamente e psicologicamente disgregata. In questo contesto si collocano le opere di alcuni dei maggiori poeti del periodo.

Questo fenomeno, giustamente considerato agli inizi di questo secolo «la pratica collettiva più rilevante degli ultimi venticinque anni di poesia italiana» (Cortellessa 2001, 99), si distingue nettamente sia dal provenzalismo primonovecentesco di Pound sia dall'uso della tradizione fatto dai modernisti. Si tratta di un recupero che trascura l'aura mitica del mondo trobadorico per concentrarsi sui suoi tratti formali, spesso in maniera libera e ironica. In questo contesto, aveva ripreso vigore anche il sonetto, praticato da autori come Patrizia Valduga, la cui raccolta d'esordio, *Medicamenta* del 1982 era intessuta di forme chiuse che esploravano una tesa dialettica erotica. Anche Andrea Zanzotto, d'altronde, la cui poetica è stata spesso associata per la sua densità al *trobar clus*, partecipava a questo clima di recupero formale, con scritture legate al più rigoroso trovatorismo da un linguaggio complesso e stratificato, che rappresenta un esempio di come la difficoltà formale fosse diventata veicolo di una profonda esplorazione del rapporto tra linguaggio, psiche e paesaggio.

Così, già nel 1984 Gabriele Frasca si ispirava ai modi della sestina nella sezione *Poesie da tavola* della raccolta *Rame*, proseguendo questa ricerca formale nelle opere successive, nel cimentarsi in un uso sperimentalistico che traeva ispirazione anche dalle complesse architetture metriche di trovatori come Raimbaut d'Aurenga.

Giovanni Raboni nelle *Canzonette mortali* del 1986 riscopre l'amore provenzale in una dimensione prettamente erotica, dedicando intere sezioni a traduzioni e variazioni da Arnaut Daniel, come *Sestina e sette temi da Arnaut Daniel*, mentre nei successivi *Versi guerrieri e amorosi* del 1991 include la sezione *Reliquie arnaldine*, testimoniando un confronto diretto e profondo con il maestro provenzale.

Salutz di Giovanni Giudici, del 1986, è uno degli esempi più compiuti di questa tendenza. Definito un «anomalo canzoniere» (Bàrberi Squarotti 1995, 29), il libro adotta un'ambientazione provenzale e la maschera di un trovatore per esplorare il rapporto conflittuale con una misteriosa dama, Minne. Lo stile è quello di un «cerebrale *trobar clus*» (*ibidem*), caratterizzato da una sintassi franta o da un forte asintattismo, il tutto racchiuso in una macro-struttura rigorosa di sette sezioni di dieci componimenti ciascuna. L'opera rappresenta una «grande sfida del sublime» perseguita «attraverso l'ironia delle forme e del linguaggio delle origini romanze» (Bàrberi Squarotti 1995, 31).

Giudici adotta l'ambientazione e le convenzioni trobadoriche non per un'operazione di mimesi nostalgica, ma per creare una lingua diversa, lontana dai suoi modi precedenti, innervata da un lessico ipercolto e una discorsività esasperata. *Salutz* rappresenta un canzoniere anomalo in cui il rapporto tra il poeta e la dama diventa il pretesto per una complessa riflessione metapoetica sulla stessa lingua della Poesia.

Alessandro Fo, Carlo Vecce e Claudio Vela nel 1987 pubblicano *Coblas. Il mistero delle sei stanze*, un'opera di saggistica e finzione sulla sestina e la *retrogradatio cruciata*, confermando la centralità del recupero delle forme chiuse come «pratica collettiva più rilevante» della poesia italiana di fine secolo (Fo et al. 1987; Colella 2006, 9-10).

Del resto, l'eredità trobadorica più vitale della cultura contemporanea non risiede nella letteratura scritta, ma si manifesta con sorprendente vigore nelle arti transmediali e performative. Il principio cardine del *trobar*, l'unione inscindibile di parola e musica (*motz et so*), trova i suoi eredi più diretti in ambiti dove la performance orale è centrale, in una dimensione performativa che è sopravvissuta e si è trasfigurata, volteggiando dalla poesia cortese alla canzone d'autore e al teatro d'avanguardia.

Il parallelo più evidente e impressionante è quello tra il trovatore medievale e il cantautore moderno, come abbiamo evidenziato in un convegno del 2024 alla Sapienza (Palmieri 2024). Entrambe le figure sono autori-compositori che pongono al centro della loro arte il tema amoroso in tutte le sue sfumature: la gioia, il mal d'amore, la gelosia, la nostalgia. Il *modus operandi* rivela ulteriori affinità: sia i trovatori sia i cantautori praticano intensamente l'intertestualità e l'intermelodicità, attingendo a un vasto repertorio di fonti letterarie e musicali

e rielaborandole. La pratica del *contrafactum*, ovvero l'adattamento di una melodia preesistente a un nuovo testo, è comune a entrambi i mondi, con un approccio alla creazione che prescinde dal moderno concetto di copyright, fondato com'è su un fitto dialogo tra creatori di melodie e allacciatori di parole. Le riflessioni del cantautore Claudio Baglioni ci offrono una prospettiva interna a questa continuità: egli descrive il processo creativo di molti autori-compositori come dominato dalla musica, che «trasmette a presa diretta le emozioni» in modo quasi palpabile, mentre la parola, «scienza esatta», segue con fatica: *cithara tene, verba sequentur* («tieni la cetra, le parole seguiranno») (Palmieri 2024). Questa testimonianza fa eco alla natura stessa della composizione trobadorica e conferma come il cantautore contemporaneo, spesso consapevolmente, si sia posto in linea diretta con l'esperienza del trovatore dei giorni nostri.

Parallelamente alla riscoperta filologica di Arnaut, la letteratura italiana del Novecento sviluppa una figura affine ma distinta: quella del "troviero", un poeta-vate errante e visionario. L'origine di questo archetipo si può rintracciare in Dino Campana e nei suoi *Canti Orfici* (1914, 220):

> Io povero troviero di Parigi
> Solo t'offro un bouquet di strofe tenui
> Siimi benigno a ai vivi labbri ingenui
> Ch'io so, tremulo scendi o bacio e ridi.

Qui, Campana aveva fuso suggestioni medievali con un'estetica simbolista, stabilendo un modello di poeta come voce profetica e marginale, fortemente legata anche alla lezione di Dante.

Su questa linea, se la canzone d'autore rappresenta la continuità popolare del modello trobadorico, il teatro d'avanguardia ne costituisce la riattualizzazione più radicale e intellettuale. In particolare, Carmelo Bene, riprendendo da Dino Campana, si autodefinisce «ultimo troviero», rivendicando così il legame diretto con la tradizione medievale (Giorgino 2014). La sua poetica è interamente fondata sulla scrittura vocale, ovvero sul primato assoluto della dimensione fonetica, ritmica e musicale del verso rispetto al testo scritto. Per Bene, riprendendo un'osservazione di Derrida, lo scritto è «lo scritto del morto orale», una testimonianza inautentica e distante dall'origine, mentre la vera poesia risiede nella musicalità della voce (*Ibidem*). Il lavoro di decostruzione e riscrittura dei classici, trasformati in partiture vocali, rappresenta una forma estrema di *trobar*, dove la parola è materia sonora da plasmare in scena, un'eredità arnaldiana portata alle sue estreme conseguenze performative. La lingua, intrisa di cultura provenzale e neologismi, rappresenta un tentativo di creare un idioma poetico assoluto, al di fuori del tempo e dello spazio, incarnando la figura del trovatore come *performer* totalizzante.

Dall'analisi della poesia del Novecento emerge inoltre che una parte significativa della produzione dialettale può essere interpretata come una forma moderna del *trobar*. In un'epoca segnata dalla progressiva scomparsa dei dialetti come strumenti di comunicazione quotidiana, molti poeti li hanno adottati non per un intento realistico o mimetico, ma al contrario, per creare un linguaggio poetico ermetico, arduo, autoreferenziale, *clus*. Questa operazione ha rivela un paradosso fondamentale: la morte sociale del dialetto ne permette la rinascita estetica come codice elitario e complesso. Liberato dall'obbligo di rappresentare una cultura popolare, il dialetto è diventato per molti pura materia linguistica, un idioma altro da plasmare con perizia fabbrile.

Albino Pierro incarna perfettamente questa tendenza. La sua scelta di utilizzare il dialetto arcaico di Tursi, una parlata quasi estinta, rappresenta una forma peculiare di ermetismo. Per Pierro, il dialetto non è veicolo di rappresentazione, ma una lingua/silenzio, uno spazio espressivo isolato e segreto, congeniale a esprimere una tensione verso l'ineffabile. La sua lingua poetica, lontana dal parlato contemporaneo, diventa un linguaggio quasi privato, dove il massimo di intensità espressiva si ottiene a scapito della comunicazione immediata, riecheggiando l'oscurità del *trobar clus*.

Un'operazione analoga, ma con esiti molto diversi, è quella di Franco Scataglini. Definito finissimo fabbro del parlar materno, Scataglini non recupera un dialetto esistente, ma forgia una neolingua, un idialetto che mescola l'anconetano con arcaismi, latinismi e stilemi della lirica duecentesca. Egli stesso identifica la proprio poetica con quella di Jaufré Rudel, nel creare «belle melodie con povere parole» (così la *vida* del trovatore), anche affermando apertamente: «amo Rudel come se fosse qui» (Canettieri in Scataglini 2022, LXXX). Tuttavia, la sua tecnica è tutt'altro che povera: è un lavoro di alta filologia d'arte, che attinge ai provenzali, ai siciliani e a Jacopone da Todi per creare un idioma sublime e terrigno, colto e popolare insieme.

Anche Giose Rimanelli, con la sua *Moliseide*, si inserisce in questo filone. Il suo ritorno al dialetto nativo è esplicitamente connesso a una ricerca delle origini letterarie, che include i trovatori e la mediazione cruciale di Ezra Pound. Per Rimanelli, come prima di lui per Pasolini, Scataglini, e gli altri poeti di questa corrente, il dialetto non è una tradizione locale da preservare, ma un linguaggio poetico da scoprire, uno strumento per attingere al potere autogenerante della parola e al piacere combinatorio che caratterizzava il *gay saber* dei provenzali.

Poeti come Giose Rimanelli, scrivendo nella loro lingua nativa, compiono un gesto che rispecchia quello dei primi trovatori: scegliendo il dialetto, una lingua prevalentemente orale e percepita come più pura e autentica, contro la lingua letteraria nazionale standardizzata, essi riattualizzano la scelta originaria di abbandonare il latino per il volgare. Questa ricerca delle radici linguistiche ed

esistenziali, come nota Franco Brevini, è spesso suggestionata dal mito delle origini romanze. Nella parola dialettale, il poeta contemporaneo avverte «quella capacità di restituire la presenza delle cose, quella pronuncia salda, priva di echi ed aloni, caratteristiche appunto della letteratura delle origini» (Brevini, in Velli 1994, 212). L'interesse di Rimanelli per la poesia trovadorica, il suo sperimentalismo retorico e l'uso di forme come la ballata e il ritornello, dimostrano come la ricerca di un linguaggio originario si leghi inestricabilmente al modello letterario delle origini romanze.

L'analisi della ricezione dei trovatori nella cultura italiana contemporanea rivela dunque un lascito complesso e vitale, articolato lungo le due traiettorie essenziali della funzione Jaufré e della funzione Arnaut. La prima, di matrice espressiva e tematica, perpetua il mito dell'amore romantico, malinconico e impossibile, trovando espressione nella poesia lirica, ma anche prestandosi a decostruzioni parodiche e critiche. La seconda, di natura tecnico-sperimentale, offre un modello di rigore formale e di concezione della poesia come artigianato, influenzando le avanguardie moderniste e i poeti contemporanei alla ricerca di strutture capaci di ordinare la frammentazione del presente. Il percorso di questa eredità dimostra la trasformazione del trovatore da figura storica a versatile archetipo culturale, non per un repertorio di temi o un catalogo di forme metriche, ma per un insieme di modelli per la creazione artistica: il poeta come amante, la cui esperienza del desiderio diventa materia di canto; il poeta come fabbro, maestro del linguaggio e della tecnica; e il poeta come esecutore, per il quale la parola vive inscindibilmente legata al suono e alla voce. La notevole capacità della tradizione trobadorica di essere costantemente riattualizzata testimonia la sua durevole pertinenza. Dalle corti dell'Occitania medievale agli studi di registrazione, dai palcoscenici del teatro d'avanguardia alle pagine della poesia dialettale, il modello del *trobar* continua a offrire soluzioni formali e paradigmi espressivi ad artisti che si confrontano con le questioni centrali del proprio tempo. La sua plasticità gli ha permesso di attraversare i secoli, mostrando che i principi fondanti della prima grande lirica della moderna Europa possiedono una risonanza capace di interpellare e fecondare la creatività anche nel contesto globale e transmediale del XXI secolo.

BIBLIOGRAFIA

Alighieri, Dante. 1966-1967. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di G. Petrocchi, 4 voll., Milano: Mondadori.

Bàrberi Squarotti, Giorgio. 1995. "Giudici e l'antifrasi cristiana". In AAVV, *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*, "Hortus. Rivista di poesia e arte", n. 18, Grottammare: Stamperia dell'Arancio, 29-32.

Barillari, Sonia Maura. 2007. *A mo' di introduzione: Carducci e il Monferrato*, in Sonia Maura Barillari (a cura di), *Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musiche*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1-18.
Bartsch, Karl. 1880. *Chrestomathie provençale*. 4ª ed., Elberfeld: R.L. Friderichs.
Bene, Carmelo. 1995. *Opere, con l'Autografia di un ritratto*. Milano: Bompiani.
Bene, Carmelo, Giancarlo Dotto. 1998. *Vita di Carmelo Bene*. Milano: Bompiani.
Bonanni, Fracesco. 1966. *Pirandello poeta (motivi della poesia pirandelliana)*, Napoli: Morano.
Browning, Robert. 1842. *Dramatic Lyrics*. London: Edward Moxon.
Campana, Dino. 1973. *Taccuini, abbozzi e carte varie*, a c. di Enrico Falqui, Firenze: Vallecchi.
Campos, Augusto de, et al. 2006. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, a cura di Daniel Piza, 4ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial.
Canettieri, Paolo. 2003. "Pirandello, Folchetto e la Gaia Scienza", in "Studi sulla traduzione 95/97", a cura di G. Tavani e C. Pulsoni, «Romanica Vulgaria - Quaderni» 15, L'Aquila - Roma, 73-91.
Canettieri, Paolo. 2017. "Introduzione". In *Arnaut Daniel*, tradotto da Pietro Tripodo, Roma: Insula Europea.
Capelli, Roberta. 2013. *Carte provenzali. Ezra Pound e la cultura trobadorica (1905-1915)*, Roma: Carocci.
Carducci, Giosuè. 1888. *Jaufré Rudel. Poesia antica e moderna*. Bologna: Zanichelli.
Carrieri, Raffaele. 1953. *Il Trovatore*. Milano: Mondadori.
Colella, Gianluca. 2006. *Salutz di Giovanni Giudici. Note sulla lingua e lo stile*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
Cortellessa, Andrea. 2001. "'Explicit parodia'. Modi parodici presso alcuni poeti di ultimo novecento". In *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, a cura di M. A. Grignani, "Moderna", III, 2, Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 94-115.
Cussen, Felipe. 2024. "Noigandres: Desde los trovadores provenzales hasta los concretos brasileños". *Acta Literaria*, n. 68, Concepción: Universidad de Concepción, 11-30.
Deleuze, Gilles. 1978. "Un manifesto di meno". In C. Bene e G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Milano: Feltrinelli.
Eliot, T.S. 1922. *The Waste Land*. London: Faber & Faber.
Eliot, T.S. 1932. "Dante". In *Selected Essays*, London: Faber & Faber.
Fo, Alessandro, Carlo Vecce, e Claudio Vela. 1987. *Coblas. Il mistero delle sei stanze*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
Fortunati, Vita. 2022. "Eliot e Dante: una prospettiva modernista". *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, vol. 13, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
Frasca, Gabriele. 1984. *Rame*. Milano: Corpo 10.
Giorgino, Simone. 2014. *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*. Lecce: Edizioni Milella.
Giudici, Giovanni. 1986. *Salutz*. Torino: Einaudi.
Heine, Heinrich. 1851. *Romancero*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
Lucini, Gian Piero. 1909. *Revolverate*. Milano: Edizioni di "Poesia".
Mancini, Mario. 2004. *Lo spirito della Provenza. Da Guglielmo IX a Pound*, Roma: Carocci.
Mango, Lorenzo. 2003. *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*. Roma: Bulzoni.

Montale, Eugenio. 1973. *Diario del '71 e del '72*. Milano: Mondadori.
Palmieri, Simone. 2024. *Motz et so dei moderni trovatori*. *Resoconto del convegno, Sapienza Università di Roma*, Insulaeuropea.
Muzzioli, Francesco. 2005. "La follia della guerra e le sue nuove follie". *Athanor*, n. 16, Roma: Meltemi Editore, 300-309.
Petrarca, Francesco. 1996. *Trionfi. Rime estravaganti. Codice degli abbozzi,* a cura di M. Santagata, Milano: Mondadori.
Pasqua di Gea. 1891. Milano: Libreria Editrice Galli.
Pirandello, Luigi. 1973. *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di Lo Vecchio-Musti, 3a ed., Milano: Mondadori.
Pound, Ezra. 1910. *The Spirit of Romance*. London: J. M. Dent & Sons.
Raboni, Giovanni. 1987. *Canzonette mortali*. Milano: Crocetti.
Raboni, Giovanni. 1990. *Versi guerrieri e amorosi*. Torino: Einaudi.
Rauhut, Franz. 1964. *Der junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Geistes*, München: Beck.
Scataglini, Franco. 2022. *Tutte le Poesie*, a cura di Paolo Canettieri, Prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Macerata: Quodlibet.
Scotti, Mario. 1989. "Due conferenze romane sul 'Consalvo'. Carducci e Lignana." *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CVI, 540-68.
Swinburne, Algernon Charles. 1866. *Poems and Ballads*. London: Edward Moxon & Co.
Taviani, Ferdinando. 2001. *Uomini di scena, uomini di libro*. Bologna: Il Mulino.
Velli, Giuseppe (a cura di). 1994. *Poesia dialettale del Novecento*. Torino: Einaudi.
Villa, Emilio. 1996. *Letania per Carmelo Bene*. Milano: Scheiwiller.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 41 - 59
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2026.2.02

METAMORFOSI E DESTINO DI UN'EROINA: LA STORIA DI GRISELDA IN BOCCACCIO, PETRARCA E OLTRE

Mira MOCAN[1]

Article history: Received 05 November 2025; Revised 12 December 2025; Accepted 16 January 2026; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.
©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. ***Metamorphosis and Destiny of a Heroine: The Story of Griselda in Boccaccio, Petrarch, and Beyond*.** This paper traces the salient moments in the dissemination of the tale of Griselda (*Decameron*, X, 10) in Europe, as it was mediated by Francesco Petrarca's Latin rewriting (*Seniles*, XVII, 2). In particular, it offers an analysis on the early vernacular translation of Petrarch's version contained in manuscript 1655 of the Biblioteca Riccardiana (Florence), copied in 1399 by the merchant Romigi di Ardingo de' Ricci, with attention to the manuscript organization and the role of Griselda's story.

Keywords: *Griselda, Boccaccio e Petrarca, Ms. Riccardiano 1655, Romigio Ardingo de' Ricci*

1. Nel 1841 il *Supplemento* alla già ponderosa *Biografia universale antica e moderna ossia storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti* (in 73 volumi) riporta una voce dedicata alla figura di *Griselda*, annoverata fra i personaggi storici «che si distinsero» per suprema virtù: e questa non è neppure la più tarda fra le testimonianze che, fin dalla fine del Trecento, attribuiscono realtà effettiva alla più inverosimile fra le «donne di Boccaccio», traendola fuori dalla

[1] **Mira MOCAN** insegna Filologia romanza all'Università Roma Tre. I suoi ambiti di ricerca si concentrano sulla letteratura provenzale e italiana delle origini – in particolare in relazione alla tradizione mediolatina e alla riflessione filosofica medioevale –, sulle fonti teologiche dell'opera di Dante e sul lessico artistico del Due-Trecento. Fra le sue pubblicazioni dantesche si ricordano i volumi *La trasparenza e il riflesso. Sull'«alta fantasia» in Dante e nel pensiero medievale* (Milano, Bruno Mondadori, 2007); *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella «Commedia» di Dante* (Firenze, Olschki, 2012) e l'edizione romena dell'*Inferno* di Dante nella traduzione di Marian Papahagi (București, Humanitas, 2012). E-mail: mira.mocan@uniroma3.it.

fabula per assegnarla alla storia. Pochi personaggi di finzione della narrativa, e in particolare della narrativa breve, hanno conosciuto una fortuna secolare pari a quella della protagonista femminile con cui si chiude la *comédie humaine* dispiegata nel *Decameron*: il catalogo delle opere dedicate alla storia di Griselda solo entro il XIX secolo comprende più di trecento voci, appartenenti a un ventaglio amplissimo di generi: traduzioni in tutte le lingue volgari d'Europa, riscritture in prosa, adattamenti in versi, citazioni nelle gallerie di donne illustri, e non meno di una trentina di drammi musicali di grande successo, fra cui quello composto da Vivaldi nel 1735 su un libretto di Apostolo Zeno rivisitato da Carlo Goldoni[2]. Fra le novelle del *Decameròn*, pur tanto riccamente «visualizzate», quella di Griselda gode inoltre della più ampia tradizione iconografica[3], andando da innumerevoli cassoni nuziali che dall'inizio del '400 la fanno entrare nelle case delle nobili spose come monito perpetuo all'obbedienza coniugale, fino al bellissimo ciclo di affreschi che adorna le pareti del castello di Roccabianca, donato dal conte Pier Maria Rossi alla sua amante Bianca Pellegrini d'Arluno[4]; tutto questo per citare solo in estrema sintesi gli ambiti in cui si registra la sua sopravvivenza nella cultura europea.

L'umile e paziente, "grigia" Griselda gode insomma dell'immortalità e della vitalità del mito, al pari di altre celebri figure «consumat*e* e pasticciat*e* dalla tradizione» (Bologna-Sanguineti 2003, 67). La straordinaria vicenda della nobile contadina si era diffusa infatti sul finire del Trecento con incredibile rapidità nello spazio europeo: grazie ovviamente anche al gesto, del tutto innovatore, di Francesco Petrarca, il quale la volge dal volgare in latino, garantendole l'accesso alla cultura più alta[5]. In ognuna di queste ipostasi, l'eroina subisce delle più o meno evidenti metamorfosi che la rendono, sempre, attuale: ciascuna delle sue incarnazioni sembra entrare in risonanza con il mutare dei tempi, intercettando e rappresentando aspetti paradigmatici per l'epoca, attraversando i valori della cortesia o della borghesia mercantile, gli ideali dell'umanesimo, fino al positivismo ottocentesco.

---

[2] La straordinaria diffusione della storia di Griselda in Europa e le varie forme della sua fortuna sono stati oggetto di diversi studi, a partire dalla prima messa a punto di Branca 1956, 308-313; talvolta si tratta di convegni specificamente dedicati al tema, come Morabito 1988; 1990; Rosso 2009. Indispensabili ora il volume di Morabito 2017, nonché le ricerche magistrali di Gabriella Albanese: oltre ai saggi citati più avanti nelle note, cfr. almeno Albanese 1992-1993.

[3] Oltre al classico Branca 1999, specificamente alla fortuna iconografica della novella di Griselda sono dedicati, oltre ai saggi citati *infra*, anche Caldera 2011, 265-286; Quazza 2011, 198-215.

[4] Sugli affreschi del castello di Roccabianca si vedano Pellegri 1969; Giannini 1994; Simcik Arese 1983; Haughey 1997; Romagnoli 2003; e infine, per un'interpretazione esaustiva e la bibliografia pregressa completa, cfr. Carelli 2020; Angeli 2012.

[5] Per una descrizione generale della traduzione di Petrarca cfr. Rossi 1991, 9-25; Bessi 1989; ai fini dell'argomentazione qui proposta sono inoltre indispensabili i saggi di Albanese 1994; 1998.

2. Prima di entrare nel merito del caso specifico di eredità e tradizione che intendo sottoporre all'attenzione, può essere utile ripercorrere in sintesi la storia di Griselda così come è proposta da Boccaccio nel *Decameron*. Gualtieri, marchese di Saluzzo restio a contrarre matrimonio, acconsente finalmente a prendere moglie perché incalzato dai suoi vassalli. Pone però la condizione di poter scegliere lui stesso, secondo il proprio arbitrio, la futura sposa. A sorpresa di tutti, il giorno delle nozze il marchese dirige il corteo nuziale verso la capanna di una povera contadina guardiana di pecore, di nome Griselda. Dopo aver chiesto la mano al padre ed aver chiesto a lei se sarebbe disposta a acconsentire a qualunque richiesta le arrivasse dal futuro marito, Gualtieri la fa spogliare dei suoi poveri abiti e rivestire delle vesti sontuose di marchesa, e la prende per moglie. Griselda si rivela del tutto degna della sua nuova posizione, ma il marchese decide di mettere alla prova la sua obbedienza e pazienza: dopo la nascita della prima figlia, le fa credere con l'inganno che voglia uccidere la bambina su richiesta dei suoi cortigiani (mentre in realtà la fa allontanare e custodire da alcuni parenti). Lo stesso accade per il secondo bambino, un maschio. Griselda accetta queste crudeli vessazioni con dolore ma senza protestare, anzi ribandendo il proprio dovere all'obbedienza. Infine il marchese le comunica che intende ripudiarla per sposarsi con una giovane fanciulla nobile e la caccia via dalla corte, ordinandole però di preparare la festa di nozze. Anche di fronte a questa ingiuria Griselda accetta e rimane inscalfibile nella sua pazienza e obbedienza, chiedendo soltanto che il marchese tratti la nuova moglie con maggiore benevolenza. Il giorno delle nuove nozze, Gualtieri rivela però che la fanciulla portata come presunta novella sposa è in realtà la loro figlia, accompagnata dal fratello, e celebra una seconda festa di nozze con la stessa Griselda, finalmente pienamente riconosciuta nel suo statuto di moglie e nobildonna[6].

La novella (su cui si chiude, lo ricordo, il *Decameron*) è caratterizzata da un'eccezionale complessità ermeneutica. La stratificazione prismatica dei livelli di lettura, caratteristica di tutte le novelle del libro, è qui potenziata al massimo, grazie alla convergenza di molteplici canoni culturali e sistemi valoriali: nella novella si incrociano infatti il modello della cortesia, il richiamo all'etica aristotelica, la tramatura religiosa, i motivi folclorici o fiabeschi del dono, della fanciulla perseguitata, oltre al tema già classico della metamorfosi. Questa multiplanarità, molto sottolineata soprattutto dalla critica recente, apre naturalmente anche a una amplissima varietà di possibilità interpretative.

[6] Le origini della novella sono tuttora oggetto di dibattito; sembra ad ogni modo che, al di là della ripresa di singoli motivi o elementi della tradizione, l'ideazione della vicenda nei suoi aspetti essenziali sia da attribuire allo stesso Boccaccio. Si vedano, a questo proposito, almeno Cate 1932; Dawkins 1949. Un'esauriente sintesi delle principali ipotesi sull'origine della vicenda di Griselda è ora Morabito 2017, 11-21.

Fin dalla riscrittura di Petrarca (di cui si parlerà fra poco), esiste una linea ermeneutica, formulata per la critica moderna soprattutto a partire da Vittore Branca, in cui si accentua la "santità" dell'abnegazione della protagonista: la novella sarebbe una sorta di *legenda sanctae Griseldae* basata su intense tramature bibliche che invitano ad assimilare la savia contadina alla Vergine Maria[7] (in particolare per il sacrificio dei figli) o a Giobbe (per l'accettazione delle prove a cui la sottopone il suo «Signore»; Barberi Squarotti 1983, 205-206; Fonio 2006, 161-162).

Un'altra importante prospettiva ermeneutica è quella che analizza il codice culturale più esibito nella novella, quello della cortesia, a cui è riconducibile l'ambientazione stessa del racconto e la chiave del meccanismo narrativo, tanto che l'ultima novella può essere anche considerata il culmine di un *iter* attraverso i valori cortesi e la loro risemantizzazione, costruito già nelle altre giornate del *Decameron* (basterà ricordare la vicenda di Federigo degli Alberighi o di Tancredi e Ghismunda). In questa chiave è possibile individuare nella novella una trasvalutazione degli ideali aristocratici secondo i principi della realtà comunale e dunque l'espressione di una nuova etica "borghese", entro una sorta di *exemplum* di superamento e di metamorfosi del sistema cortese verso quello dalla borghesia mercantile[8].

Importante è stata infine, per l'interpretazione della novella, la ricostruzione della «biblioteca morale» di Boccaccio, in particolare della matrice stoica ed aristotelico-tomistica entro la quale andrebbe riletto il suo sviluppo narrativo. I chiari richiami all'*Etica nicomachea* secondo il commento di San Tommaso, riconosciuti da Bausi 1999 e da Battaglia Ricci 2013, 157-173, consentono infatti di unire i protagonisti, Gualtieri e Griselda, sulla linea di un asse oppositivo che scorre fra i due poli della bestialità e dell'eroismo, quali atteggiamenti estremi di devianza e di eccesso rispetto al corretto uso della ragione. Diventa in questa chiave pienamente riconoscibile, anche qui, la portata filosofica e morale delle vicende narrate nel libro (quasi una sorta di "ragion pratica" ante litteram), mentre la novella di Griselda si rivela propriamente una originale *quaestio de nobilitate*, che recupera il dibattito più acceso nell'ambiente letterario toscano fra Due- e Trecento riconducendolo alle premesse dell'autorevole cornice aristotelico-tomistica (ma anche, come vedremo, mettendone in discussione i princìpi fondamentali; Colussi, 2026).

---

[7] Di riferimento sono Branca 1956, 308-313 e Barberi Squarotti 1983. Per una prospettiva specifica sul modello agiografico nella narrativa del *Decameron* e pregressa bibliografia sugli aspetti religiosi della novella di Griselda si veda ora Fonio 2006, 161-165. Interessanti prospettive anche in Rüegg 2019.

[8] Mi soffermo nel dettaglio su questo aspetto in Mocan c. d. s. Indagano da varie prospettive le componenti cortesi della novella di Griselda, anche in declinazione sociale ed economica, Barolini 2013; Barsella 2013; Mineo 2013. L'importanza della componente feudale e dell'economia sociale della cortesia feudale è acutamente analizzata anche da Manganaro 2016.

Ripercorrere qui nei dettagli le proposte critiche relativa alla novella è impossibile: ma ciò che diventa chiaro, attraversando l'impressionante mole delle proposte di lettura, è senz'altro la natura volutamente problematica della *quaestio* impostata da Boccaccio, che rimane aperta al confronto fra varie posizioni, senza che qualcuna di queste possa essere legittimamente ritenuta più corretta rispetto alle altre: lo sottolinea peraltro lo stesso autore che rappresenta la brigata dei narratori impegnata in un acceso dibattito contraddittorio intorno ai comportamenti dei protagonisti: «La novella di Dioneo era finita, e assai le donne, chi d'una parte e chi d'altra tirando, chi biasimando una cosa, un'altra intorno a essa lodandone, n'avevan favellato […]» (in Fiorilla 2013).

3. La novella, come è noto, è stata tradotta in latino da Francesco Petrarca e inserita nello scambio epistolare con Giovanni Boccacccio conservato nel XVII libro della raccolta delle *Seniles*: essa è compresa nella terza delle quattro lettere che compongono il libro[9]. Nelle prime due lettere il poeta introduce il suo testo, ne spiega le ragioni e lo dedica appunto all'amico certaldese; nella quarta parla della diversa ricezione della versione latina da parte di due amici letterati. La versione di Petrarca si diffonde con incredibile rapidità in tutta l'Europa, garantendo alla storia della "nobile contadina" da una parte l'accesso alla cultura alta di stampo preumanistico, dall'altra una straordinaria fortuna al di fuori dello spazio linguistico italiano, grazie a precoci volgarizzamenti nella maggior parte delle lingue europee. Tale amplissima diffusione è favorita (e allo stesso tempo testimoniata) dalla circolazione della novella latina anche indipendentemente dal *corpus* delle *Seniles* XVII, con il titolo *De obedientia et fide uxoria*: esiste un numero importante di manoscritti, anche di pregevole fattura, dove si attribuisce al solo Petrarca l'autorialità del testo (talvolta l'apparato iconografico lo raffigura in dialogo con l'amico Boccaccio).

Lo stesso Petrarca era naturalmente ben consapevole dell'eccezionalità del suo gesto, come emerge in particolare dalla *Seniles*, XVII, 2: in questo contesto formula alcune incisive riflessioni metatestuali sulle valenze "trasformative" della traduzione verticale, dal volgare al latino, da lui operata. Notevole è, in particolare, la raffinata strategia retorica con cui il poeta assimila la *translatio* alla stessa metamorfosi della protagonista da «guardiana di pecore» a nobile marchesa, con il ricorso alla topica metafora della *veste* linguistica e retorica: come la Grisela volgare era stata resa nobile da Gualtieri attraverso il rito della spogliazione e della vestizione («mutata d'animo e di costumi»), così la Griselda latina tornerà al suo primo autore *mutata veste*. La storia di Griselda diventa pertanto, sotto la penna nobilitante di Petrarca, anche un'allegoria della traduzione stessa, e del rapporto fra *gramatica* e lingua volgare:

[9] Sull'epistola si veda in particolare Albanese 1994; inoltre Picat 1989; Bessi 1989; Panzera 2005; Ventura 2019; Albanese; Giacalone 2015; Eisner 2022, 202-208.

> Historiam tuam meis verbis explicui, uno alicubi aut paucis in ipsa narratione mutatis verbis aut additis, quod te non ferente modo sed favente fieri credidi. Que licet a multis et laudata et expetita fuerit, ego rem tuam tibi non alteri dedicandam censui. Quam quidem an *mutata veste* deformaverim an fortassis ornaverim, tu iudica; illic enim orta, illuc redit: notus iudex, nota domus, notum iter, ut unum et tu noris et quisquis hec leget, tibi non michi tuarum rationem rerum esse reddendam. (Petrarca, *Res seniles*, XVII,2; in Rizzo-Berté 2019, 448-449)[10]

D'altra parte la stessa trasposizione linguistica, per ammissione del suo autore, non segue fedelmente la parola dell'originale, ma vi opera un rimaneggiamento assai profondo: potremmo dire che il Petrarca traduttore in latino si prende nei confronti dell'originale boccacciano una libertà caratteristica dei volgarizzatori di opere latine, nel complesso quadro medioevale per cui «il *transferre* […] si identifica col *tradere*» (Folena 1991, 10). Come è noto, infatti, la «mutata veste» linguistica della Griselda convoglia una sostanziale differenza di significato della novella, caricandola di più evidenti valenze allegoriche (alcune delle quali esplicitate dallo stesso poeta nella cornice epistolare delle *Seniles* XVII), ed eliminando la polisemia dell'originale boccacciano, fino a una completa «cristianizzazione» della storia che «sembra muoversi su un'analogia dei rapporti fra Gualtieri e Griselda basata sul modello di quello che intercorre fra Dio e l'anima» (Fonio 2006: 162). Così, la sovrumana pazienza della «guardiana di pecore» diventa inequivocabilmente un'allegoria del rapporto ideale fra l'anima umana e il suo Signore celeste, con una accentuazione (dove non proprio immissione *ex novo*) di allusioni bibliche e religiose in generale: «un'allegoria della totale, umile e lieta sottomissione che il credente deve tributare con costanza alla volontà divina, come appunto negli esempi biblici di Giobbe e di Abramo, pronto quest'ultimo, come Griselda, a sacrificare il suo stesso figlio» (Rizzo 2019, 87).

La *translatio* petrarchesca, dunque, «convoglia tutti i problemi letterari e linguistici, di poetica e di retorica, fino ad allora dibattuti insieme [...] che getta le fondamenta per la codificazione della novella latina e di una poetica del racconto per l'umanesimo, fra tradizione e innovazione, fra continuità con le

[10] «Ho narrato la tua storia con parole mie, mutando o aggiungendo in qualche luogo una o poche parole nella narrazione stessa, cosa che ho creduto avvenisse non solo senza che tu te ne dispiacessi ma anzi col tuo consenso. E sebbene sia stata lodata e richiesta da molti, io giudicai che una cosa tua fosse da dedicare a te e non ad altri. Se *cambiandole veste* l'abbia imbruttita o forse adornata, giudicalo tu; torna infatti lì dove è nata: noto il giudice, nota la casa, noto il cammino, purché una cosa sola sappiate sia tu sia chiunque leggerà queste cose, che cioè sei tu e non io a dover render conto delle tue cose. Chiunque mi chiederà se quanto è narrato sia vero, cioè se io abbia scritto una storia o una favola, risponderò con quelle parole di Crispo: «La garanzia rimanga presso l'autore», cioè il mio Giovanni» (corsivi miei).

poetiche medievali e frattura classicistica dell'avanguardia umanistica» (Albanese 2002, 72). Potremmo dire che, così come Boccaccio ha rappresentato nel sacrificio di Griselda la trasmutazione degli ideali cortesi nell'etica borghese, così Petrarca ha proiettato l'eroina sull'orizzonte dell'umanesimo classicheggiante, consegnandola alla successiva tradizione europea quale eroina esemplare sul piano morale.

4. È infatti la Griselda nobilmente adornata dal latino di Francesco a raggiungere un vastissimo pubblico in varie lingue d'Europa: prestissimo ritradotta in francese dall'amico di Petrarca, Philippe de Mezières (intorno al 1384-89), e accolta da Chaucer nel *Clerk's Tale*, entra a far parte delle più autorevoli gallerie di donne illustri (valga per tutte la *Cité des dames* di Christine de Pizan[11]), dove dimora incontrastata in quanto icona della perfezione femminile in ambito coniugale almeno fino al XIX secolo.

Un capitolo del tutto particolare in questa vicenda di continuata *mutatio* linguistica, di vera e propria «esplosione testuale» (Clarke 2014, 58), è costituito dal precoce volgarizzamento della Griselda latina in volgare fiorentino, contenuto nel manoscritto 1655 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, con chiara attribuzione a Francesco Petrarca nell'intitolazione: «Volgare d'una istoria scritta in latino per lo facondissimo novello poeta Messer Francesco Petrarca» (Bencini 1851, 7)[12]. Il volgarizzamento è stato esemplato nel 1399 da Romigi di Ardingo de' Ricci, della omonima famiglia di ricchi banchieri, mercanti e bibliofili fiorentini, e fa parte di uno zibaldone di tenore morale e 'didattico' in senso largo: contiene opere come una *Genesi* in volgare, i proverbi di Seneca, il *Breviloquio delle quattro virtù* di Giovanni Gallico, ed altri, su cui si tornerà più avanti[13], configurandosi come «un'antologia di testi di tipo biblico, morale e

[11] Sulla rielaborazione della vicenda di Griselda nella *Cité des dames* di Christine de Pizan cfr. Bozzolo 1967; Brown-Grant 1999; Villa 2003; Angeli 2015, 687-680; Caraffi 2015; Pezzullo 2021.

[12] Il volgarizzamento è stato pubblicato nell'edizione Bencini 1851. Per la dettagliata ed esauriente descrizione del codice cfr. la relativa scheda di Albanese 1991.

[13] Il contenuto del codice è il seguente: un volgarizzamento della *Genesi* (cc. 7v-43r), un florilegio di proverbi attribuiti a Seneca (cc. 44r-56v), un volgarizzamento del *Breviloquio delle quattro virtú cardinali* di Giovanni Gallico (cc. 58r-64r), un exemplum che riporta la storia della leggendaria Lucrezia romana (cc. 64v-65r), il volgarizzamento della Griselda latina di Francesco Petrarca (cc. 66r-72r), alcune rime di Ventura Monachi (*Egli è sí spenta la virtú d'Ipolito* e *Se la fortuna t'à fatto signore*), di Franco Sacchetti (*piú si crede fare colui non fa*) e adespote (la ballata *Amor per grazia la mia donna tenta*, il madrigale *Du' nuovi ucielli che non avean penne*, il sonetto *Femina tanto t'ama quanto prende*; cc. 73r-74v), il volgarizzamento del *Trattato delle quattro virtú morali* di Martino di Braga (cc. 75r-78v), il volgarizzamento della *Vindicta Salvatoris* (cc. 80r-90v), un frammento iniziale della *Vita del beato Mauro* (c. 91r), il *Cantare del giudizio* (cc. 92a-94a), un volgarizzamento del Salmo XXIV (c. 96r) e una versione volgare dei Vangeli delle prime tre domeniche dell'Avvento (f. 97c-d). Cfr. le descrizioni di Albanese 1991; Bartoletti 2013; Frosini 2018 e Colombo 2025, 173-175.

letterario [...] intensamente connotata in senso borghese e municipale» (Frosini 2018, 148).

Il codice, trascritto in mercantesca su supporto cartaceo per la maggior parte dalla stessa mano, era destinato all'uso privato e familiare e rimase presso la famiglia dei Ricci fino al XVII secolo. Romigi appartiene infatti a pieno titolo a quella categoria di «mercanti scrittori» (Branca 1956) e di «copisti per passione» (Albanese 1991, 105) identificati da Vittore Branca quali primi lettori e destinatari del *Decameron*[14], assidui lettori e trascrittori parimenti delle opere di Petrarca fra la fine del Trecento e il Quattrocento[15]. Pertanto esso si iscrive perfettamente nella tipologia dei manoscritti caratteristici per questa categoria di pubblico, tanto per la fattura (posto che «la maggioranza dei codici petrarcheschi appartenuti a mercanti si presenta su supporto cartaceo, spesso accompagnato da una decorazione rozza e scarna e da una tipologia grafica caratteristica, la lettera mercantesca») quanto per la sua finalità d'uso, appartenendo a un «fenomeno [...] tipico della mentalità mercantile [...] la conservazione dei beni di famiglia: come le ricordanze e le memorie domestiche, infatti, anche alcuni manoscritti contenenti opere del Petrarca restano per decenni di proprietà dello stesso nucleo familiare» (Brambilla 2005, 189-192)[16].

Non abbiamo elementi certi per riconoscere in Romigi l'autore della traduzione, mentre una serie significativa di errori e corrutele testuali certificano che la versione tràdita dal Ricc. 1655 è frutto di un lavoro di copia. Questo colloca la stesura del volgarizzamento prima persino dell'estate 1399, quando fu trascritto il testo. Luigi Bencini, il quale lo pubblicò nel 1851, ipotizza addirittura che la versione dovesse risalire a «poco prima o poco dopo il 1374» (Bencini 1851, 6), sulla base dell'aggettivo *novello* con cui Francesco Petrarca è definito nell'intitolazione. Ad ogni modo, il volgarizzamento dovette essere così vicino dal punto di vista cronologico alla prima diffusione delle *Seniles* XVII che «sembra quasi incredibile che su territorio italiano, e fiorentino in particolare, a quest'altezza possa essere stata esperita una simile operazione» (Albanese 1992-1993, 590), e acquista particolare rilevanza anche solo in virtù di tale precocità. La «tendenza a riportare l'aristocratica redazione destinata da Petrarca ad un'utenza elitaria di connotazione dotta verso quelle fasce di lettori di media cultura che costituivano il pubblico originario e tradizionale della novellistica

[14] Cfr. almeno Cursi 2007.

[15] Sulla borghesia mercantile attiva, nella Firenze dei secoli XIV-XV, nell'attività di trascrizione e trasmissione della cultura elevata e sulla categoria dei «mercanti scrittori» cfr. gli studi di Christian Bec (Bec 1967; 1981; 1983; 1985). Specificamente sui mercanti copisti delle opere di Petrarca cfr. l'importante contributo di Brambilla 2005.

[16] In particolare sul codice Ricc. 1655 cfr. Brambilla 2005, 192-195. La raccolta di libri della famiglia Ricci e la loro attività di «mercanti scrittori» è ora ricostruita da Bartoletti 2013. Sulle forme delle miscellanee di età umanistica cfr. Rizzo-Gentile 2004.

volgare trecentesca», testimoniata dal testo, accompagna dunque le prime fasi della ricezione toscana della versione latina della novella; d'altra parte essa segnala anche la sensibilità del ricco ambiente mercantile dei Ricci alle istanze culturali e morali di cui è portatrice la versione petrarchesca della storia di Griselda, «segnale del recepimento e della ratifica delle nuove coordinate sovrapposte da Petrarca alla tramatura boccacciana perfino da parte di un più ampio pubblico borghese e mercantile» (Albanese 1992-1993, 591).

Il volgarizzamento, redatto in una «prosa volgare dal carattere ibrido» punteggiata, nonostante la ricerca formale, anche da fraintendimenti e goffi calchi lessicali latineggianti (Albanese 1992-1993), in alcuni punti lascia trasparire fra l'altro l'impegno a rendere attuale il testo, adattandolo alla realtà e alla vita quotidiana dei poteziali lettori fiorentini, ad esempio attraverso scelte lessicali che avvicinano a un registro familiare e colloquiale. In questo senso sembrano indicative alcune aggiunte del volgarizzatore al testo petrarchesco: come l'inciso «o vero *vermena*» per tradurre la definizione di Griselda quale *virguncula* nell'originale latino[17]: «In questa *virginella o vero vermena* Gualtieri spesso passando dalla casa di lei, alcuna volta non con disonestà giovanile ma con gravi sembianti di vecchio con fissi occhi la ragguardò» (Bencini 1851, 13)[18]. Il sostantivo *vermena* è altrove attestato come equivalente di registro popolareggiante per la pianta della *verbena* e, per estensione, nel significato di «ramoscello giovane, sottile e flessibile»[19]. Non risultano altre occorrenze attestate per 'ragazza giovane, vergine', tuttavia dal momento che «si può [...] ipotizzare che accanto a *verbena*, di ambiente urbano, vi fosse una forma rustica *vermena*, continuata in italiano e in alcuni dialetti: i due termini si sarebbero poi differenziati semanticamente», e che *vermena* può essere utilizzato con l'accezione di «pianta che cresce spontanea lungo le strade, nei luoghi incolti» (Sirianni 1994, 255 e 249), è possibile apprezzare la precisione del volgarizzatore nella scelta di un inciso probabilmente di tenore metaforico che, nel riprendere una dimensione semantica presente già nel latino *virguncula*, alludesse anche all'origine rustica, contadina della giovane Griselda. In modo simile, nell'emblematica scena della vestizione di Griselda durante il matrimonio, laddove Petrarca aveva solo specificato che «la chioma disordinata fu raccolta e pettinata alla meglio con le mani e fu adornata di gemme e di corona»[20], l'anonimo traduttore aiuta il lettore a visualizzare la scena grazie a un piccolo

[17] F. Petrarca, *Res seniles*, in Rizzo 2019: 454-455: «In hanc virgunculam Valterus sepe illac transiens quandoque oculos non iuvenili lascivia sed senili gravitate defixerat».

[18] L'aggiunta è segnalata anche dall'editore in nota.

[19] Cf. *Vocabolario Treccani*, *ad vocem*.

[20] F. Petrarca, *Res seniles*, in Rizzo 2019, 456-457 («laceramque comam recollectam manibus comptamque pro tempore, insignitam gemmis et corona»).

ma significativo dettaglio concreto, quando precisa che le viene fatta una «treccia»: «'l suo capo pettinato e *fatta la treccia* colle mani, e ornatola quanto per allora fare si potè, e ornatola di gemme e di corona» (Bencini 1851, 14).

5. Al di là delle caratteristiche linguistiche e stilistiche del volgarizzamento, di grande interesse per una riflessione sulle modalità di trasmissione della vicenda di Griselda nella rielaborazione petrarchesca risulta l'organizzazione complessiva della silloge del manoscritto Riccardiano 1655, ovvero il rapporto fra la novella e gli altri testi ivi contenuti. Come già accennato, si tratta di una raccolta dal carattere marcatamente moraleggiante, che rivela una predilezione per testi con finalità edificanti ed etico-pedagogiche. Il codice sembra pertanto inserirsi pienamente nell'orizzonte di quella «preoccupazione morale, spesso espressa impersonalmente e in modo categorico con sentenze e proverbi, spesso rafforzata da insistenti precetti moralistici e religiosi», improntata a impartire «"buoni costumi … e buoni ammaestramenti" mercatanteschi, bilicati fra ricerca del guadagno, preoccupazione per la famiglia, ansie e dubbi moral-religiosi», in cui Vittore Branca ha riconosciuto una caratteristica peculiare dei «mercatanti-scrittori» (Branca 1956, XXII, XXIX). In questa direzione puntano praticamente tutti gli altri testi esemplati da Romigi, che testimoniano anzi di un gusto della lettura edificante persino «meno laica rispetto ai mercanti descritti da Branca» (Morabito 2017, 33), e allo stesso tempo «intensamente connotata in senso borghese e municipale» (Frosini 2018, 148). Accanto alla *Genesi* in volgare il volume contiene infatti, come già accennato, un florilegio di proverbi attribuiti a Seneca, estratti da un volgarizzamento del *Breviloquim de virtutibus* del francescano Giovanni di Galles, che precedono la Griselda; un volgarizzamento della *Formula vitae honestae* (trattato dedicato alle virtù cardinali) di Martino di Braga (ma attribuito a Seneca[21]), che segue la Griselda e due cantari in ottava rima di argomento cristiano-moraleggiante, *La vendetta di Cristo* e *Il Cantare del Giudizio*.

Sono tutti testi che tratteggiano un canone in parte arcaizzante di *auctoritates* morali che hanno ampia circolazione negli ambienti dell'alta borghesia fiorentina a cui appartiene il copista. Il *Breviloquio delle quattro virtù* di Giovanni Gallico, ad esempio, redatto tra il 1260 e il 1270, propone uno schema didattico delle virtù cardinali, *iustitia*, *prudentia, temperantia e fortitudo,* con esempi tratti dall'antichità romana, offerti come modelli di comportamento ai contemporanei fiorentini. Il testo conosce non solo un'amplissima diffusione nella versione latina, ma anche numerosi volgarizzamenti che ne «facilita*no* la veicolazione [...] all'interno di raccolte di testi didattico-morali fruibili dai laici e in numerati

[21] Sulle opere pseudo-senecane presenti nel volume cfr. Vaccaro 2025, 314-317.

casi anche in miscellanee e zibaldoni di famiglia destinati all'educazione politica» (Scolari 2022, 362-363). Parimenti la *Formula vitae honestae*, composta da Martino di Braga alla fine del sec. VI, presenta una definizione moraleggiante delle quattro virtù cardinali identificate in questo caso nella *prudentia, magnanimitas, continentia e iustitia*, e ha goduto di una straordinaria fortuna, in particolare a partire dal XII secolo quando viene attribuita a Seneca e inclusa fra le sue opere morali. La sua intensa diffusione avviene attraverso più di settecento manoscritti di età tardomedievale e diversi volgarizzamenti nelle lingue europee, ambito in cui si distingue in particolare l'area toscana: «l'analisi della tradizione ha permesso di isolare dodici traduzioni del trattato, indipendenti l'una dall'altra, realizzate in Toscana tra la seconda metà del Duecento e il primo Quattrocento» (Colombo 2025, 8). Il volgarizzamento trascritto nel codice Riccardiano è stato riconosciuto da Michele Colombo come testimone della cosiddetta IV versione toscana del trattato, ed è interessante notare che tale versione «è sempre copiata di seguito a una traduzione del *Breviloquim de virtutibus* [...] di Giovanni di Galles» (Colombo 2025, 10): regola alla quale l'esemplare da noi esaminato non si discosta, se non per l'interpolazione appunto della novella di Griselda, che è fra l'altro immediatamente preceduta dalla storia di Lucrezia, presentata nel *Breviloquium* come eroina femminile della libertà civile attraverso il sacrificio di sé. L'insieme si configura come perfettamente coerente con «un ambito d'interessi culturali decisamente 'comunali' di chiara marca democratica, nella linea della costante fisionomia politica della famiglia Ricci» (Albanese 1991, 200).

La presenza della novella insieme ai due testi dedicati alle virtù cardinali e agli altri esempi di virtù antiche, che affianca la marchesa contadina ai *doctores* morali e agli *exempla* di eroismo stoico di età classica, si pone dunque in perfetta continuità con la cristianizzazione della novella nella rielaborazione di Petrarca, nella quale Griselda assume a tutti gli effetti la dimensione di un'eroina delle virtù cardinali già celebrate dalla cultura stoica dell'antichità. Si può aggiungere, d'altronde, che anche il volgarizzamento francese realizzato da Philippe de Mezières presenta la vicenda in quanto *exemplum* inserito in un assai più ampio volume dedicato alle virtù matrimoniali, il *Livre de la vertu du sacrement de marriage* (Williamson 1993), con una funzionalità perlomeno affine a quella che si potrebbe intuire nella silloge del manoscritto Riccardiano 1655, per quanto entro una riflessione ristretta alla sola condotta matrimoniale, e non alle virtù cardinali[22].

6. È certamente necessario tenere presente l'impossibilità di identificare con certezza le intenzioni di Romigi al momento della trascrizione dei trattati

[22] Cfr. anche Bologna 2018, 201-204.

morali e della novella di Griselda: è di conseguenza impossibile anche misurare con precisione il grado di progettualità e di intervento 'editoriale' applicato all'allestimento della silloge. La necessaria prudenza delle valutazioni non impedisce tuttavia di notare la coerenza d'insieme della raccolta, che getta luce su una prospettiva di lettura della novella latina del Petrarca nell'ambiente borghese della Firenze di fine Trecento; tanto più che, pur trattandosi di un «copista per passione», Romigio appartiene a una famiglia di «mercanti scrittori» fra le più importanti dell'epoca (Albanese 1998; Bartoletti 2013; Botana 2020) ed è verosimile che abbia portato avanti con consapevolezza la scelta dei testi trascritti[23].

Una particolare attenzione all'organizzazione del volume sembra trasparire anche da una serie di elementi paratestuali: ad esempio, le sottoscrizioni poste alla fine delle singole opere trascritte, che scandisce la successione dei testi, esemplati peraltro in un breve arco di tempo, circa un mese. Questa la sequenza: alla c. 43r Romigi segnala, all'interno di un cartiglio disegnato con un Cristo benedicente: «Finito il Gienesi di Moises asenprato e conpiuto da d'asenprare per me Romigi d'Ardingho questo dí primo di giungnio MCCCLXXXXVIIII»); alla c. 56v si legge: «Finito sono i proverbi di Seneca, conpiuti a dí X di giungno 1399 per Romigi. Se none intendi bene ongni sentenzia di questi proverbi ricorri tu lettore ad alchuno intendente relegioso»; un ulteriore cartiglio retto da due personaggi disegnati reca, sulla stessa pagina, la scritta: «Son finiti e' proverbi di Salamone essenprati per Romigi a dí»; alla c. 64r si indica: «Finiti cierti belli esenpri romani per me Romigi a dí XIIII di giugno 1399»; mentre la conclusione della stesura del volgarizzamento petrarchesco è registrata entro un cartiglio alla c. 72v: «Finiscie la storia di Griselda, marchisana di Saluzzo. Senprato per Romigi»; più avanti, alla c. 78v, si indica la conclusione della *Formula vitae honestae* («Finite le IIII° virtú cardinali, asenprate Romigi»); e infine alla c. 90v un cartiglio riporta l'indicazione: «Questa si è la legienda come Tito e Vespasiano feciono la vendetta della morte di Christo sopra i giudei di Gierusalem. Asenprato per me Romigi».

Tale rivendicazione dell'attività di copista sembra potersi collegare a un atteggiamento di attiva progettazione del volume. Nella stessa prospettiva può essere interpretata la serie di otto disegni a penna e inchiostro, con cui Romigi visualizza momenti salienti dei testi o propone ritratti dei protagonisti delle vicende trascritte. Tali illustrazioni, pur di fattura amatoriale, sembrano tratteggiare, come acutamente ricostruito da Federico Botana (2020: 19-49) quasi un embrionale progetto iconografico, basato probabilmente su modelli diffusi nella cultura visiva della borghesia trecentesca. I più elaborati, da cui

[23] Anche il volgarizzamento del libro della *Genesi* in apertura della silloge presenterebbe una versione «individuale» del copista: Zaggia 2019, 93.

traspaiono anche indizi di una originale interpretazione dei testo, sono dedicati alla *Vendetta di Cristo*, al *Cantare del giudizio*, alla figura di Lucrezia e appunto a Griselda.

All'eroina di Boccaccio e di Petrarca è dedicato infatti, in chiusura della novella, un ritratto di fattura complessivamente ingenua ma non priva di una sua grazia. Esso rappresenta la protagonista nelle vesti di una trionfante allegoria della giustizia: in questo senso la connotano con chiarezza la bilancia e la lancia che tiene nelle mani. La rappresentazione potrebbe apparire assai bizzarra, dal momento che nulla nei testi boccacciano o petrarchesco sembrano collegare Griselda esplicitamente al tema. Essa sembra tuttavia rappresentare in immagine una possibilità di lettura della novella che la collega ad altri testi presenti nella silloge e ne valorizza una dimensione implicita, connessa al tema della giustizia, dell'equilibrio sociale e delle virtù civiche.

Per quanto riguarda la storia stessa di Griselda, pur essendo associata nel *Decameron* alla virtù della magnanimità e in Petrarca all'obbedienza nei confronti di Dio, essa non è certamente estranea al tema della giustizia, nella misura in cui l'epilogo della vicenda sancisce il riscatto e il trionfo della povera contadina rispetto all'arbitrio crudele e vessatorio del marchese di Saluzzo, rappresentante di una nobiltà di antico sangue. È credibile pertanto che la parabola della «grigia Griselda» da guardiana di pecore a saggia marchesa pienamente riconosciuta nella sua autentica nobiltà possa essere stata letta, agli albori dell'umanesimo, nell'ambiente della ricca e colta borghesia fiorentina, come un esempio di trionfo delle virtù civiche sui privilegi dell'antica casta nobiliare (come suggerisce anche Botana 2020, 45-47). È possibile poi osservare una certa coerenza di tale raffigurazione di Griselda-giustizia con il contenuto complessivo del manoscritto, dal momento che la giustizia vi rappresenta un tema centrale e trasversale, celebrato in entrambi i trattati sulle virtù cardinali, nonché nei due cantari che chiudono la silloge, *La vendetta di Cristo* e *Il Cantare del Giudizio*. Nella *Formula vitae honestae* di Martino di Braga, inoltre, non solo la giustizia chiude la galleria delle quattro virtù, risultando così in posizione privilegiata dal punto di vista retorico, ma è presente anche la magnanimità, che sostituisce la canonica *fortitudo*: «prima est prudentia, secunda magnanimitas, tertia continentia, quarta iustitia» (Colombo 2025, 156). Non è dunque da escludere che Romigi abbia voluto esprimere visivamente una continuità fra la «istoria» di Petrarca e i trattati edificanti da lui trascritti, sulla base di una lettura della novella di Griselda quale *exemplum*, fra l'altro, della giustizia trionfante. Anche se non sottolineata nelle versioni del Boccaccio e del Petrarca, tale elemento non è estraneo allo svolgimento e alla "morale" della storia, dal momento che all'eroina, a lungo vessata e umiliata, viene infine restituita piena dignità e appunto giustizia nel secondo e autentico matrimonio con Gualtieri.



D’altra parte, un impulso non solo alla connotazione morale della vicenda di Griselda, ma anche alla sua lettura come esempio concreto di virtù trionfante (pur nell’esaltazione dell’abnegazione e della pazienza) è nelle stesse intezioni

del Petrarca che propone la celebre distinzione fra *fabula* e *historia* nella *Senile* XVII 4, collocando la «trasmutazione» della novella da lui operata sul versante della *historia*. Come sottolinea Silvia Rizzo, il poeta intende presentare la *sua* Griselda latina come «una storia esemplare al pari di quelle di Valerio Massimo e, attraverso l'allusione ai racconti di Abramo e Giobbe, anche della Bibbia, la *historia vera* per eccellenza» (Rizzo 2019, 102 e 104): definire la più inverosimile delle vicende decameroniane una *historia*, e non una *fabula*, equivale a una garanzia di *verità*, certificando la validità del suo valore esemplare, al pari di altri autorevoli testi di edificazione morale.

Potremmo insomma dire, in conclusione, che il pubblico borghese della Firenze di fine Trecento si riappropria della *fictio* «dilemmatica» di Boccaccio, con la sua complessità aperta al dibattito morale, attraverso la più pacifica e univoca *historia* moraleggiante di Petrarca; e questo consente di applicare alla problematica vicenda della "nobile contadina" lo stesso trattamento dedicato ai grandi *exempla* morali dell'antichità, in uno dei più complessi, stimolanti e vitali momenti nella tradizione culturale romanza ed europea.

STUDI CITATI

Albanese, Gabriella. 1991. scheda n. 162. In *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine. Mostra 19 Maggio - 30 Giugno 1991*, catalogo a cura di M. Feo, 198-202. Firenze: Le Lettere.

Albanese, Gabriella. 1992-1993. "Fortuna umanistica della Griselda". *Quaderni pertrarcheschi* IX-X: 571-627.

Albanese, Gabriella. 1994. "La novella di Griselda: «De insigni obedientia et fide uxoria»". In *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, a cura di M. Guglielminetti, XIX-XLIX. Alessandria: Ed. dell'Orso.

Albanese, Gabriella. 1998. *Francesco Petrarca, De insigni obedientia et fide uxoria. Il codice Riccardiano 991*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Albanese, Gabriella. 2003. "La corrispondenza fra Petrarca e Boccaccio". In *Motivi e forme delle* Familiari *di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno di Gargnano Garda 2-5 ottobre 2002, 39-74. Milano: Cisalpino.

Angeli, Giovanna. 2012. "Attorno al corpo di Griselda". In *Corpo e cuore*, a cura di P. Caraffi, 15-22. Bologna: Casa editrice Emil *di* Odoya.

Angeli, Giovanna. 2015. "La Griselda di Christine de Pizan". In: *Boccaccio veneto. Settecento anni di incroci mediterranei a Venezia*. Atti del Convegno internazionale (Venezia, 20-22 giugno 2013), a cura di L. Formisano e R. Morosini, 15-22. Torino: Aracne.

Barberi Squarotti, Giorgio. 1983. "L'ambigua sociologia di Griselda". In *Il potere della parola. Studi sul Decameron*, 193-230. Napoli: Federico & Ardia.

Barolini, Teodolinda. 2012. "The marquis of Saluzzo, or the Griselda story before it was hijacked. Calculating matrimonial odds in *Decameron* 10.10". *Mediaevalia* 34: 23-55.

Barsella, Susanna. 2013. "Tyranny and obedience. A political reading of the tale of Gualtieri". *Italianistica* XLII: 67-77.

Bartoletti, Guglielmo. 2013. "Ancora un contributo sulle provenienze riccardiane: il caso della famiglia Ricci". *Bibliothecae.it* II/1: 95-122.

Battaglia Ricci, Lucia. 2013. *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*. Ravenna: Longo.

Bausi, Francesco. 1999. "Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del *Decameron*". *Studi sul Boccaccio* XXVII: 205-253.

Bec, Christian. 1967. *Les marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence 1375-1434*. Paris-La Haye: Mouton & Co.

Bec, Christian. 1981. *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*. Roma: Salerno editrice.

Bec, Christian. 1983. "I mercanti scrittori". In: *Letteratura italiana*. II*: Produzione e consumo*, coord. A. Asor Rosa, 269-297. Torino: Einaudi.

Bec, Christian. 1985. "Sur la spiritualité des marchands florentins (fin du Trecento - début du Quattrocento)". In: *Aspetti della vita economica medievale*. Atti del Convegno di Studi nel X Anniversario della morte di Federigo Melis, 676-693. Firenze: Università degli Studi di Firenze - Istituto di Storia Economica.

Bencini, Luigi. 1851. *La Griselda di Francesco Petrarca volgarizzata. Novella inedita tratta da un codice Riccardiano del secolo XIV*. Firenze: Niccola Fabbrini.

Bessi, Rossella. 1989. "La 'Griselda' del Petrarca". In *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola, 711-726. Roma: Salerno editrice.

Biografia universale antica e moderna ossia storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti. 1823-1841. Venezia: G. Battista Missiaglia.

Bologna, Corrado. 2018. "*Tradizione* e *traduzione* nel formarsi di un canone". In: *«La somma de le cose» Studi in onore di Gianfelice Peron*, a cura di A. Andreose, G. Borriero, T. Zanon, 179-204. Padova: Esedra.

Bologna, Corrado e Sanguineti, Edoardo. 2003. "Corrado Bologna a colloquio con Edoardo Sanguineti", *Critica del testo* VI/1: 51-77.

Bozzolo, Carla. 1967. "Il *Decameron* come fonte del *Livre de La Cité des Dames* di Christine de Pisan". In: *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, 3-24. Torino: Giappichelli.

Brambilla, Simona. 2005. "I mercanti lettori del Petrarca". *Verbum* VII/I: 185-219.

Branca, Vittore. 1956. *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*. Firenze: Sansoni.

Branca, Vittore. 1999. *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca. Torino: Einaudi.

Brown-Grant, Rosalind. 1999. *Christine de Pizan and the Moral Defence of Women: Reading Beyond Gender*. Cambridge: Cambridge UP.

Caldera, Massimiliano. 2011. "Griselda dipinta". In *Griselda: metamorfosi di un mito nella società europea*, a cura di M. Piccat, 265-286. Cuneo: Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo.

Caraffi, Patrizia. 2015. "Christine de Pizan lettrice di Boccaccio: Lisabetta, immobile e in silenzio". In: *Boccaccio veneto. Settecento anni di incroci mediterranei a Venezia*. Atti del Convegno internazionale (Venezia, 20-22 giugno 2013), a cura di L. Formisano e R. Morosini, 77-88. Torino: Aracne.

Carelli, Fabiana. 2020. "Contributo all'iconografia del *Decameron*: le storie di Griselda nella *camera picta* di Roccabianca". In *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2018*: atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 6-7 settembre 2018), a cura di S. Zamponi, 1-22. Firenze: Firenze University Press.

Cate, Wirt Armistead. 1932. "The Problem of the Origin of the Griselda Story". *Studies in Philology* XXIX: 389-405.

Clarke, Kenneth P. 2014. "On Copying and Not Copying *Griselda*: Petrarch and Boccaccio". In: *Boccaccio and the European literary tradition*, a cura di P. Boitani e E. Di Rocco, 58-71. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Colombo, Michele. 2025. *I volgarizzamenti toscani della* Formula vitae honestae *di Martino di Braga*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Colussi, Leonardo. 2026. "La novella di Gualtieri e Griselda (X, 10) nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio: interpretazione etica e morale alla luce dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele". *Rivista di letteratura comparata italiana, bizantina e neoellenica* X: i.c.s.

Cursi, Marco. 2007. *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*. Roma: Viella.

Dawkins, Richard M. 1949. "The Story of Griselda". *Folklore* LX/2: 36-41.

Eisner, Martin. 2022. *Boccaccio e l'invenzione della letteratura italiana. Dante, Petrarca, Cavalcanti e l'autorità del volgare*, ed. it. a cura di C. Bologna e L. Fabiani. Roma: Salerno editrice.

Fiorilla, Maurizio (a cura di). 2013. G. Boccaccio, *Decameron*. Introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, Testo critico e Nota al testo a cura di M. Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano. Milano: BUR Rizzoli.

Folena, Gianfranco. 1991. *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi.

Fonio, Filippo. 2006. "Dalla legenda alla novella: continuità di moduli e variazioni di genere. Il caso di Boccaccio". *Cahiers d'études italiennes* 6: 127-181.

Frosini, Giovanna. 2018. "Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1655". In *Le traduzioni italiane della Bibbia nel Medioevo. Catalogo dei manoscritti (secoli XIII-XV)*, a cura di L. Leonardi, C. Menichetti, S. Natale, 145-148. Firenze: Edizioni del Galluzzo.

Giacalone, Ilaria. 2015. "*De insigni obedientia et fide uxoria*: dieci anni di studi sulla Griselda di Petrarca (2003-2013)". *Petrarchesca* 3: 109-121.

Giannini, Cristina. 1994. "Le 'storie di Griselda' dal castello di Roccabianca al Castello Sforzesco". *Paragone* 45: 307-312.

Haughey, Aislinn. 1997. "The frescoes of the Camera di Griselda". Phd diss., University of Alberta.

Manganaro, Andrea. 2016. "L'«altra, che vostra fu». L'alterità nella novella di Gualtieri e Griselda (*Decameron*, X, 10)". In *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, a cura di E. Creazzo, G. Lalomia, A. Manganaro, 577-594. Catania: Rubettino.

Mineo, Nicolò. 2013. *"Decameron*, X, 10: Dioneo e la *magnificenza* invalidata". *Le forme e la storia* n. s. VI: 87-97.

Mocan, Mira. i.c.s. *Cortesia e magnanimità nella novella di Griselda*.

Morabito, Raffaele. 1988. (a cura di) *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso della Griselda*. *Atti del convegno di studi (L'Aquila, 3-4 dicembre 1986)*. L'Aquila-Roma: Japadre.

Morabito, Raffaele. 1990. (a cura di) *La storia di Griselda in Europa*. *Atti del convegno di studi (L'Aquila, 12-14 maggio 1988),* L'Aquila-Roma: Japadre.

Morabito, Raffaele. 2017. *Le virtù di Griselda. Storia di una storia*. Firenze: Olschki.

Panzera, Maria Cristina. 2005. "La nouvelle de Griselda et les *Seniles* de Pétrarque". *Cahiers d'Études italiennes. Filigrana* 4: 33-49.

Pellegri, Marco. 1969. "La *camera picta* con la favola di Griselda già nel Castello di Roccabianca". *Parma nell'arte* 1: 21-28

Petrarca, Francesco. 2006-2019. *Res seniles*. A cura di S. Rizzo, con la collab. di M. Berté. Firenze: Le Lettere. 5 voll. vol. V.

Pezzullo, Viviana. 2021. "Reimagining Griselda: Christine de Pizan's Rewriting of Boccaccio". *NeMLA Italian Studies* 43: 187-206.

Picat, Marco. 1989. "Griselda di Saluzzo tra Dante e Petrarca: dal 'silenzio' alla 'celebrazione'". In *La novella italiana*. *Atti del Convegno di Caprarola*. Roma: Salerno editrice.

Quazza, Ada. 2011. "Griselda nella miniatura". In *Griselda: metamorfosi di un mito nella società europea*, a cura di M. Piccat, 198-215. Cuneo: Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo.

Rizzo, Silvia - Gentile, Sebastiano. 2004. "Per una tipologia delle miscellanee umanistiche". *Segno e testo* 2: 379-407.

Romagnoli, Daniela. 2003. "La storia di Griselda nella 'camera picta' di Roccabianca: un altro autunno del Medioevo?". In *Medioevo: immagine e racconto*, a cura di A. C. Quintavalle, 496-506. Milano: Electa.

Rossi, Luca Carlo. 1991. "La novella di Griselda fra Boccaccio e Petrarca". In Giovanni Boccaccio-Francesco Petrarca, *Griselda*, a cura di L. C. Rossi, 9-25. Palermo: Sellerio.

Rosso, Paolo. 2011. "Iter germanicum di una leggenda. Forme e ambiti di ricezione della Griselda petrarchesca in Germania". In *Griselda: metamorfosi di un mito nella società europea*. Atti del Convegno internazionale a 80 anni dalla nascita della Società per gli Studi Storici della Provincia di Cuneo, Saluzzo, 23-24, aprile 2009, a cura di R. Comba e M. Piccat, 117-44. Cuneo: MPM.

Rüegg, Madeline. 2019. *The Patient Griselda Myth. Looking at Late Medieval and Early Modern European Literature*. Berlin: De Gruyter.

Scolari, Antonio. 2022. "I volgarizzamenti del *Breviloquium de virtutibus antiquorum principum et philosophorum* di Giovanni di Galles. Prime indagini sulla tradizione". *Medioevo romanzo* 46: 330-377.

Simcik Arese, Marichia. 1983. "Il ciclo profano degli affreschi di Roccabianca, ipotesi per una interpretazione iconografica". *Arte Lombarda* 65: 24-43.

Sirianni, Gloria Aurora. 1994. "*Verbena/vermena*. Problemi formali e semantici in latino e in italiano". In: *Studi in onore di Carlo Alberto Mastrelli. Scritti di allievi e amici fiorentini*, a cura di G. Del Lungo Camiciotti, F. Granucci, M. P. Marchese, R. Stefanelli, 247-265. Firenze: Unipress.

Vaccaro, Giulia. 2025. "*Sententie bellissime delli libri di Seneca*. Un florilegio (pseudo)senecano nella Firenze tra Tre e Quattrocento". *Carte Romanze* 13/1: 314-336.

Ventura, Simone. 2019. "Novellas of Walter and Griselda: the circle of obedience and the aesthetics of uncertainty". *Romania* 137/3: 311-352.

Villa, Renzo. 2003. "Griselda sulla Senna: tra *Decameron* e *Seniles*, con Tommaso di Saluzzo e Christine de Pizan". *Belfagor* 58/6: 665-692.

Williamson, Joan B. (ed.). 1993. Philippe de Mèzières, *Le livre de la vertu du sacrement de marriage*. Washington D.C.: The Catholic University of America Press.

Zaggia, Massimo. 2019. "Alle origini della storia sacra: l'avvio del *Genesi* in volgare italiano". In: *Storia sacra e profana nei volgarizzamenti medioevali*, a cura di M. Colombo, P. Pellegrini e S. Pregnolato, 85-147. Berlin: De Gruyter.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 61 - 81
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2026.2.03

TRADURRE PASOLINI NELLA LINGUA DEI TROVATORI

Lorenzo FABIANI[1]

Article history: Received 21 May 2025; Revised 29 December 2025; Accepted 30 January 2026; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.
©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeș-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. ***Translating Pasolini into the Language of the Troubadours.*** The article focuses on the Occitan translation of Pasolini's Friulian poems published in 1987 by Pierre Bec. The essay highlights the symbolic value of this translation (Bec has always fought for the dignity of minority languages) and also questions the actual possibility of rendering by means of translation the continuous revision process that Pasolini carries out on his Friulian texts, as well as the dynamic relationship between Friulian and the standard language in Pasolini's collections.

Keywords: *Pier Paolo Pasolini, Pierre Bec, poetry-translation, Friulan, Occitan*

Con questo contributo si vorrebbe svolgere qualche considerazione sulla produzione dialettale in versi di Pasolini[2] introducendo nel discorso – e usando come strumento di esame e, assieme, di verifica dei risultati del lavoro condotto – la traduzione in lingua occitana di una scelta di testi tratti da *La nuova gioventù* procurata da Pierre Bec, illustre filologo romanzo, poeta e narratore[3], pubblicata nel 1987 con il titolo *La nòva joventut.* In linea di principio,

[1] **Lorenzo FABIANI** è professore associato di Filologia e linguistica romanza presso l'Università degli studi Roma Tre. E-mail: lorenzo.fabiani@uniroma3.it

[2] La quantità di studi sull'argomento è molto rilevante: oltre a quelli raccolti nelle note che seguono, mi limito dunque a segnalare quelli che, pur non espressamente citati, sono stati tenuti in maggior considerazione nella stesura del presente articolo: da questi si potrà ricavare ulteriore bibliografia: Bandini 1990; Brevini 1979, Cacciari 1995, Cadel 2002, Chiarcossi 1989, Cortella 1998, Doi 2011, Fido 1980, Gardair 1996, Infurna 1985, Minghetti 1999, Renzi 1990.

[3] Bec 1987. Per un profilo bio-bibliografico di Bec si veda il ricordo scritto in occasione della sua morte da Pierre-Marie Joris (Joris 2015). L'unico studio, a mia conoscenza, sulla traduzione condotta da Bec della raccolta poetica pasoliniana è Gubbini 2012.

l'analisi comparativa delle poesie friulane e delle loro traduzioni occitane sarebbe motivata per almeno due ragioni: in primo luogo perché permetterebbe di osservare una delle vie (forse un poco nascosta, ma non per questo insignificante) attraverso cui si è andata costituendo la tradizione e la ricezione dell'opera pasoliniana; in secondo luogo perché, nel caso specifico, la formazione da specialista del traduttore potrebbe consentire di ragionare ulteriormente sugli ipotesti trobadorici che, per stessa ammissione di Pasolini, stanno a monte dei suoi versi friulani[4]. Dico subito che quest'ultima dimensione della ricerca, che pareva inizialmente molto seducente, si è rivelata meno fruttuosa di quanto inizialmente si potesse sperare: anticipando alcune conclusioni, mi sembra di poter dire che la traduzione occitana non ha l'ambizione di riconnettere idealmente i testi in dialetto di Pasolini ai loro archetipi provenzali. In questa sede, allora, si cercherà da un lato di dare ragione di questa impressione e, dall'altro, di misurare la stessa possibilità di tradurre le poesie friulane di Pasolini secondo le modalità proposte da Bec, cercando anche di capire se le scelte da questi operate, e i sacrifici sul piano formale e contenutistico che esse inevitabilmente impongono, possano rivelare alcuni aspetti particolari degli originali. Nel corso dello studio, comunque, ai due spunti di riflessione iniziali appena sopra ricordati si è aggiunto un terzo elemento di interesse, legato alla possibilità di ragionare, proprio attraverso il confronto con le traduzioni in lingua d'oc approntate da Bec, sulle trasformazioni subite nel tempo dai testi pasoliniani: ciò si rivela possibile, come si vedrà, solo allargando l'analisi fino a coinvolgere anche le traduzioni italiane che lo stesso Pasolini accluse ai suoi versi in friulano.

Si è parlato di trasformazioni subite nel tempo dai testi perché, come è noto, Pasolini continuò a riflettere fino al punto estremo della sua vita su quel *corpus* lirico in lingua friulana che si era costituito e accresciuto a partire dalla raccolta *Poesie a Casarsa* (Pasolini 1942)[5], pubblicata quando il poeta era ventenne. Le poesie giovanili furono oggetto di una prima riscrittura all'altezza degli anni Cinquanta e confluirono, assieme ad altre, in una raccolta più ampia, intitolata *La meglio gioventù* (Pasolini 1954)[6]; l'inesausto lavoro di Pasolini sui versi friulani de *La meglio gioventù*, condusse poi a un loro radicale ripensamento alla metà degli anni Settanta: ne uscì un nuovo "ciclo" poetico, solo in parte interpretabile come una revisione del precedente. L'uno e l'altro vennero raccolti dall'autore, come pannelli di un dittico, in un unico volume intitolato *La nuova gioventù* (Pasolini 1975): qui sono pubblicate, idealmente l'una a fronte dell'altra,

[4] L'analisi più rilevante sulle fonti provenzali di Pasolini è quella condotta in Brugnolo 1983 e Brugnolo 1984.

[5] Del libro esiste una recente ristampa anastatica a cura di Franco Zabagli (Pasolini 2019).

[6] Di questa raccolta esiste un'importante edizione commentata, curata da Antonia Arveda (Pasolini 1998).

la «ristampa fedele» (Pasolini 1975, 263) del libro uscito nel 1954 e la "nuova forma" da questo assunta vent'anni dopo. È, questa, l'edizione definitiva su cui lavora Bec per la sua traduzione.

La quarta di copertina del volumetto approntato dal filologo – che, pur non firmata, ritengo senza dubbio a lui ascrivibile – è il solo luogo dove egli abbia pubblicamente depositato qualche elemento che aiuti a comprendere il contesto entro cui condusse la sua versione. Dalla "quarta" si ricava che la data di apparizione de *La nòva joventut* è di molto successiva all'effettiva stesura delle traduzioni, che venne iniziata prima della morte del poeta («començada abans la mòrt del poëta»); e sempre Bec informa che la versione occitana sarebbe dovuta comparire prima di quella francese, e dunque prima del 1979[7]. Così facendo, egli pare rivendicare la precocità di un'operazione che, per certi versi, è anche paradossale. Di tutte le traduzioni possibili, in effetti, quella che volge il "friulano illustre" di Pasolini in occitano è forse la meno "necessaria", se è lecito l'impiego di questo termine: nel senso che, tra le pensabili, questa è probabilmente la versione in cui lo scarto fra testo di partenza e testo d'arrivo è meno netto, in cui il profilo dell'uno si sovrappone meglio a quello dell'altro. Lo stesso Bec se ne rende chiaramente conto quando evidenzia la «vibracion de simpatia» ('vibrazione di simpatia') che s'instaura tra friulano e occitano, aggiungendo che questa è «renforçada per la marginalisacion de las doas lengas» ('rafforzata dalla marginalizzazione delle due lingue'): la notazione, pur figurando tra parentesi nella quarta di copertina, è tutt'altro che peregrina e aiuta, come spero di mostrare, a comprendere il senso dell'operazione di Bec, che nella sua vita si impegnò costantemente per restituire centralità culturale alle lingue marginalizzate dai processi storico-politici (oltre all'occitano, si pensi almeno al guascone, in cui tradusse tra l'altro, con un gesto la cui portata simbolica è così evidente da non aver bisogno di particolare commento, la *Chanson de Roland*)[8].

In questo senso, allora, dando già conto di alcune delle conclusioni cui si giungerà, si deve ritenere che l'opera di traduzione de *La nuova gioventù* sia un tentativo, condotto proprio attraverso il gioco di specchi che la quasi sovrapponibilità fra originale e traduzione alimenta, di "ri-funzionalizzare", a vantaggio del discorso sulla dignità della cultura occitana, le riflessioni che Pasolini condusse lungo tutto l'arco della sua vita sul rapporto dinamico fra lingue standard e lingue marginalizzate. Ragionamenti da cui scaturiscono tanto le rivendicazioni del Pasolini giovane – che si era posto alla guida dell'*Academiuta di lenga furlana* e che aveva riversato nello «Stroligùt» i primi

[7] La prima traduzione in francese della raccolta è quella approntata da Philppe di Meo (Pasolini 1979).

[8] Bec 2014.

abbozzi della sua meditazione linguistica –, quanto le istanze del Pasolini maturo – che, ripubblicando il *corpus* friulano in forma sempre nuova tra anni Cinquanta e Settanta, lo rielaborava e lo allargava, lasciando che vi irrompessero storia e cronaca, brandendo, forse con sempre minor speranza di successo, il dialetto come arma di difesa contro l'avanzare della società dei consumi («Difínt, conseva, prea!», 'difendi, conserva, prega!', si legge in quella che, con chiara preveggenza, Pasolini riteneva potesse essere la sua ultima poesia in friulano, «la me ultima poesia par furlàn», intitolata *Saluto e augurio* e posta in conclusione de *La nuova gioventù*). Proprio nei testi più recenti della raccolta, le poesie italo-friulane risalenti al biennio 1973-1974 che compongono l'ultima sezione della raccolta *La nuova gioventù* (intitolata *Tetro entusiasmo*) si osserva il punto d'arrivo delle lunghe riflessioni di Pasolini sul rapporto fra lingue dominanti e subalterne e, per riprendere un acuto rilievo di Massimo Raffaeli, si vede come, nella «tragica e terminale palinodia» dell'autore, il friulano sia quasi «pres[o] in ostaggio e sconciat[o]» dalla neolingua italiana (Raffaeli 2019, 8). Tali riflessioni, nell'opera in versi friulani di Pasolini, trovavano corrispondenza in una sostanzialmente netta distinzione dei livelli linguistici e implicavano un'«inversione di prestigio»[9] che si materializzava stabilmente, a partire dalla prima edizione di *Poesie a Casarsa*, nel contrappunto dei registri poetico e prosastico, tipograficamente reso attraverso la dislocazione delle traduzioni italiane a piè di pagina.

In realtà, la separazione tra italiano e parlata casarsese doveva essere sul piano della figurazione mentale meno radicale di quanto la pagina a stampa, con la sua rigida griglia tipografica, lasci intendere. Già nella *Nota* posta in chiusura della prima edizione (Pasolini 1942, 42), Pasolini invitava il lettore ignorante di friulano a risalire, a partire dalla traduzione, a «certi vocaboli» dei testi poetici che restavano di fatto «intraducibili», superando d'un balzo e annullando lo spazio bianco che divideva i versi dalla loro resa prosastica. Sebbene sulla pagina il divario appaia marcato, insomma, nella coscienza dell'autore e nel farsi dell'opera i piani linguistici dovevano intersecarsi di continuo, tanto che sarebbe preferibile sostituire all'immagine di un'auto-traduzione, l'idea di un continuo movimento in cui lo stesso dualismo friulano/poesia, da un lato, italiano/prosa, dall'altro, si fa più sfumato. Basti pensare, come caso-limite, al fatto che nel luglio del 1941, dunque prima della pubblicazione di *Poesie a Casarsa*, Pasolini inviò all'amico bolognese Luciano Serra una poesia intitolata *Acque di Casarsa* (Pasolini 2021, 359-365; in part. 361), quasi perfettamente sovrapponibile alla versione friulana che venne pubblicata l'anno successivo, con il titolo *Dedica*:

[9] La formula, particolarmente felice, è stata impiegata per la prima volta da Roncaglia 1965, naturalmente in riferimento a tutt'altro contesto; il saggio del 1965 è stato poi ristampato in forma autonoma (Roncaglia 2006; qui il capitolo che porta come titolo l'espressione si trova a pagina 31).

Acque di Casarsa (1941)	*Dedica* (1942)
Fontana d'acqua del mio paese, Nessun'acqua è più fresca che al mio paese. Fontana di rustico amore.	Fontàne d'àghe dal mè paîs. A no è àghe pi frès-cie che tal mè paîs. Fontàne di rùstic amôr. (Trad. it.: Fontana d'acqua del mio paese. Non c'è acqua più fresca che al mio paese. Fontana di rustico amore).

La versione italiana che nel 1942 Pasolini allega a *Dedica* è dunque, secondo la formula impiegata da Contini nella sua precoce e fondamentale recensione della *plaquette* (Contini 1943), una «non bella traduzione letterale» del friulano, o piuttosto l'esile traccia di un movimento da lingua a lingua, inverso rispetto a quello cui la gerarchia della pagina di *Poesie a Casarsa* vuol dare risalto? Nella dissoluzione di quel che era *già stato* "verso" in discorso prosastico (con qualche ritocco necessario per meglio seguire il testo friulano) non si coglie forse il tentativo di occultare – per riprendere le parole di Guido Santato – una «'duplicità' linguistica» che rivelava troppo chiaramente la «fenomenologia genetica dei testi»[10]? L'italiano era insomma il punto di partenza che Pasolini doveva dimenticare per imparare a ricordare, o per "inventare" il suo friulano: e tale processo si rifletteva, nella *mise en page*, nella "marginalizzazione" della varietà dominante[11].

La *Nota* d'autore che chiude *La meglio gioventù*, mostra, all'altezza cronologica degli anni Cinquanta, una più aperta considerazione del problema costituito dal rapporto fra i testi e le loro versioni italiane. Qui Pasolini scrive:

> Vorrei aggiungere, infine, che se le versioni in italiano a piè di pagina sostituiscono un glossario, e con molti svantaggi rispetto a un glossario, fanno parte insieme, e qualche volta parte integrante, del testo poetico: le ho perciò stese con cura e quasi, idealmente, contemporaneamente al friulano, pensando che piuttosto che non essere letto fosse preferibile essere letto soltanto in esse (Pasolini 1975, 157).

[10] Santato 2009, 97; si vedano anche Coury 2009 e Santato 2013. Pagine di utile lettura sono anche in Santato 2024 (in particolare i capitoli: *Tra palinsesto e palinodia. La Seconda forma de «La meglio gioventù» (1974)* e *Il nini muàrt. L'immagine di Narciso nella poesia friulana di Pasolini e nell'Usignolo della Chiesa Cattolica*).

[11] Sulla traduzione dall'italiano al friulano si ricordi il fatto che «una delle sezioni in cui si articolano i due *Stroligut*, *Tradutions*, è dedicata significativamente alla traduzione in friulano di testi poetici d'autori italiani e stranieri» e che «nel primo *Stroligut* Pasolini pubblica una versione in friulano del carme *Alla Dalmazia* di Tommaseo [...]. Nel secondo *Stroligut* Pasolini traduce col titolo di *Luna* una lirica di Ungaretti, *Ultimo quarto*. [...]» (Santato 2009, 98). Sulla traduzione pasoliniana di *Alla Dalmazia* veda Santato 2004.

L'autore riconosce, pur con qualche cautela, la consustanzialità di poesie friulane e versioni italiane, eppure non c'è dubbio che, con riguardo al punto d'arrivo, i due piani siano negli anni Cinquanta percepiti ancora come distinti e persino separatamente fruibili.

Sia qui concessa una veloce parentesi sulla forma visibile assunta dal dialogo fra poesie e versioni su cui Pasolini stesso attirava l'attenzione del lettore nel 1954 per dire che ritengo plausibile che il debito contratto dall'autore con la raccolta di poesie trobadoriche su cui si era formato tra i banchi universitari, le *Cento liriche provenzali* di Alfredo Cavaliere (Cavaliere 1938), possa riflettersi, oltre che sul suo canone autoriale e metrico – come è stato mirabilmente mostrato da Furio Brugnolo[12] – anche sull'impostazione grafica (ma anche mentale) del libello: insomma, sulla stessa *dispositio* della materia sulle pagine di *Poesie a Casarsa*. E proprio a questo proposito credo sia da valorizzare, e da riacquisire alla riflessione critica, una notazione con cui Enzo Siciliano suggerisce che l'antologia di Cavaliere «poté essere un modello [...] che Pier Paolo [Pasolini] tenne a memoria nel comporre, anche tipograficamente, il proprio libro»[13]. Ipotesi indimostrabile, è vero, ma ricca di fascino e, credo, in qualche modo rafforzata dal rilievo conferito, per via di metafora, alla *mise en page* delle poesie friulane in alcuni versi di Attilio Bertolucci (come noto, amico di Pasolini e dunque in possesso di una particolare "chiave" per accedere alla sua poesia e al suo laboratorio):

> ... così l'apprendista di filologia romanza
> rşicorse alla lingua della madre
> campì di smalti ladini pale d'altare e d'amore
> ne ripeté a piè di pagina
> in predelle a carattere minuto la *dulcedo*
> nell'italiano della sua classe
> appena ombrato di quel mite neo
> angloprovenzale inventato
> da Pound giovane scalante picchi
> smeraldini nella Provenza di Arnault e Peire[14]...

I versi appena citati si comprendono solo avendo in mente la strutturazione delle raccolte dialettali di Pasolini e mettono perfettamente a fuoco il senso del

[12] Si veda Brugnolo 1983 e 1984.

[13] Il passo è tratto da Siciliano 1978, 71. Brugnolo 1983, 54 (n. 148) mette in luce un *lapsus* di Siciliano (convinto a torto che le traduzioni a piè di pagina nel volume di Cavaliere fossero stampate in corsivo, così come accade in *Poesie a Casarsa*) e ritiene tutto il discorso un'«illazione piuttosto improbabile» (le stesse identiche parole in Brugnolo 1984, 82, n. 29).

[14] Bertolucci 1982, 7.

dialogo che s'instaura tra gli «smalti ladini» di cui sono "campite" le «pale d'altare e d'amore» dei versi e le «predelle a carattere minuto» che ne ripetono in prosa la *dulcedo* – verrebbe da dire la *doussor* – in lingua italiana. Tale dialogo avveniva tenendo separate – almeno formalmente, come si è detto – le campiture smaltate e i minuti caratteri delle predelle. Eppure le une agivano sulle altre, inevitabilmente: le trasformazioni dei testi friulani tra 1942 e 1954 – soprattutto legate al lavoro per riportare la lingua casarsese (che all'inizio, per ammissione dello stesso Pasolini, era «un linguaggio assoluto, inesistente in natura») alla sua «istituzionalità» – impongono mutamenti, quasi per un principio di "vischiosità" anche alle traduzioni[15].

Ma in quella nuova edizione che secondo l'autore è «qualcosa di più che una seconda stesura» (Pasolini 1975, 157) accade anche che gli aggiustamenti riguardino il testo italiano senza variazioni corrispondenti nel dettato dei versi friulani. Si prenda ancora una volta il caso di *Dedica*: qui, pur in assenza di interventi sostanziali sulla poesia, la traduzione del 1954 si distacca per un dettaglio minimo ma indicativo da quella fornita nel 1942 (mi riferisco alla sostituzione della preposizione *al* con *nel*). Sembra quasi che Pasolini riesca solo a quest'altezza cronologica a trarsi fuori dall'ombra della prima forma del testo, quella ancora italiana di *Acque di* Casarsa, ove pure si leggeva *al*).

Acque di Casarsa (1941)	*Dedica* (1942)	*Dedica* (1954)
Fontana d'acqua del mio paese, Nessun'acqua è più fresca che *al* mio paese. Fontana di rustico amore.	Fontàne d'àghe dal mè paîs. A no è àghe pi frès-cie che tal mè paîs. Fontàne di rùstic amôr. (Trad. it.: Fontana d'acqua del mio paese. Non c'è acqua più fresca che *al* mio paese. Fontana di rustico amore).	Fontana di aga dal me país. A no è aga pí fres-cia che tal me país. Fontana di rustic amòur. (Trad. it.: Fontana d'acqua del mio paese. Non c'è acqua più fresca che *nel* mio paese. Fontana di rustico amore).

Oppure si veda come, ne *Il nìni muàrt*, la stessa espressione – «Sère imbarlumìde» (v. 1) – sia tradotta nel 1942 con «sera mite all'ultimo barlume» (recuperando la prossimità fonica con l'originale, ma anche andando oltre la lettera del testo) e poi, più semplicemente, a partire dal 1954, con «sera luminosa».

[15] Si adatta al caso specifico il concetto elaborato da Segre 1966, 57.

E si noti, per altro, che proprio quest'ultima traduzione contribuisce a rendere pienamente visibile la dipendenza del sintagma dall'espressione «tarde luminosa» che si trova in Machado (*Galerias*, LXXVI, 1) e che Santato identifica come fonte diretta di Pasolini[16].

Il nìni muàrt si rivela un componimento particolarmente adatto a mostrare come, anche a fronte di un testo friulano "statico", "chiuso", la traduzione italiana risulti costantemente *in progress*: la stessa parola *nìni* del titolo – non tradotto nel piè di pagina dell'edizione 1942 – viene infatti resa con *fanciullo* nella traduzione del 1954 e con *bambino* in quella 1975, quando il testo viene rielaborato per l'ultima volta e compare, accanto alla versione precedente, ne *La nuova gioventù***.**

Se siamo autorizzati dalle parole di Pasolini a ritenere che «le versioni in italiano [...] fanno parte insieme, e qualche volta parte integrante, del testo poetico», cioè a ritenere che esiste un *sistema* poesia-prosa/friulano-italiano, allora gli esempi appena raccolti mostrerebbero, se non m'inganno, un processo singolare: il tentativo di raggiungere un particolare effetto, spesso un abbassamento tonale, una riduzione della "temperatura poetica" dell'intero sistema, agendo solo sull'elemento formalmente meno esposto (la prosa) che riverbera sulla percezione di quello formalmente più esposto (la poesia). La traduzione contribuisce insomma a definire il modo in cui di volta in volta vanno rappresentati mentalmente i versi, a dare una particolare sfumatura di significato altrimenti difficile da cogliere: e non sono solo le trasformazioni delle poesie a imporre assestamenti nelle traduzioni (cosa che avviene di necessità); sono anche le traduzioni, mutando nel tempo a fronte di originali rimasti invariati, a contribuire alla ridefinizione del senso dei versi nel reticolo della struttura e a imporre una particolare prospettiva di lettura.

Per tornare al punto da cui si è partiti, ovvero alla traduzione di Bec, è chiaro che la complessa stratificazione fin qui descritta non è facile a rendersi, in primo luogo per l'assenza degli originali accanto alle versioni occitane (e sulle ragioni di tale situazione si avrà modo di formulare un'ipotesi in chiusura) e poi perché, assieme a quelli, scompare completamente dall'orizzonte lo stadio più arcaico dei testi, cosa che rende più difficile, se non impossibile, cogliere in tutta la sua estensione l'evoluzione cui si accennava. Volgendosi all'ultimo esempio fornito, *Il nini muàrt,* ad esempio, si vedrà come la parola *nini* del titolo venga tradotta in entrambi i casi da Bec con lo stesso termine, *nenin*, vicinissimo dal punto di vista formale al modello e tuttavia insufficiente a rendere lo slittamento di significato cui si assiste al passaggio dal 1954 al 1975: slittamento che si chiarisce, nell'originale, solo attraverso il dialogo con la traduzione.

[16] Santato 2013; cfr. anche Pasolini 2003, 1466.

Pasolini (1954)	Pasolini (1975)
Il nini muàrt. (Trad. it.: *Il fanciullo morto*).	*Il nini muart.* (Trad. it.: *Il bambino morto*).
Pierre Bec	
Lo nenin mòrt (1954).	*Lo nenin mòrt* (1975).

A partire dall'esempio appena descritto, vorrei soffermarmi su alcuni altri casi, riguardanti una serie di sostantivi che ricorrono di frequente nella raccolta e che appartengono alla stessa sfera semantica, pur caricandosi di volta in volta – sia entro la stessa redazione, sia fra una redazione e l'altra – di sfumature diverse. Il confronto fra gli stadi redazionali da un lato e con le versioni di Bec dall'altro potrà essere uno strumento per cogliere la misura in cui gli slittamenti di significato – che, prendendo a prestito le parole di Gianfranco Contini, avvengono «in un sistema, e perciò involgono una moltitudine di nessi con gli altri elementi del sistema»[17] – siano traducibili.

I rilievi che seguono riguardano in primo luogo le poesie comparse per la prima volta nella sezione eponima di *Poesie a Casarsa* (Pasolini 1942), poi ristampate ne *La meglio gioventù* (Pasolini 1954); questi testi sono successivamente confluiti nella prima parte de *La nuova gioventù* (Pasolini 1975) e, profondamente rivisti, sono accolti nella seconda parte della stessa raccolta, che prende il nome di *Seconda forma de "La meglio gioventù"*. Accanto alle suddette poesie verranno prese in considerazione anche quelle contenute nella raccoltina *Aleluja*, che Pasolini aggiunge alla sezione *Poesie a Casarsa* ne *La meglio gioventù* e che poi vengono riviste dall'autore nella *Seconda forma de "La meglio gioventù"*. La scelta è dovuta al fatto che, del nucleo più antico delle poesie friulane di Pasolini (quelle risalenti agli anni 1941-1943), solo queste sono oggetto di attenzione da parte di Bec (il quale non traduce *La domenica uliva*). L'insieme dei termini considerati è quello con cui Pasolini rappresenta la gioventù – scelta motivata dal grande rilievo che il campo semantico assume nell'opera dell'autore[18] –:

[17] Si cita dal saggio *Implicazioni leopardiane* (1947), in Contini 1970, 45.

[18] Per il "mito" della giovinezza in Pasolini e i suoi modi di rappresentazione si vedano almeno Zabagli 2013 e Felice 2017. La ricchezza del lessico impiegato per rendere la gioventù è messa in evidenza da Asor Rosa 1988: 298 (la prima edizione del libro risale al 1965). Quanto alla differenziazione funzionale dei termini impiegati, si vedano le osservazioni di Pellegrini 1992, 11: «*frut* è soluzione media, non connotata, pur se caratterizzante per il rispetto linguistico (l'etimo tradizionale si allaccia a "et benedictus fructus ventris tui" della Vulgata, ma Doria ha provato la diramazione da una metafora rurale). In *Poesie a Casarsa* il termine ha solo flessione vezzeggiativa: *frutìn* [ma l'osservazione non si rivela corretta, come si vedrà dalla tabella allegata sotto]. Per contro *donzèl* è variante arcaica (di remota – e araldica – matrice provenzale), non

come detto, si procederà alla rassegna concentrando lo sguardo sia sulla differenziazione che si coglie entro il medesimo stadio redazionale, sia sull'evoluzione cui si assiste lungo il tempo che separa le redazioni dei testi. Nelle tabelle che seguono le singole occorrenze dei termini sono riportate al lessema di riferimento; si indica il titolo e il verso della poesia in cui ciascuna occorrenza è individuata (si segnala anche se la parola è nel titolo) e si pone tra parentesi quadre la corrispondente traduzione italiana offerta dell'autore.

Il punto di partenza della ricerca è, come detto, costituito dalle occorrenze registrate in Pasolini 1942:

Poesie a Casarsa				
Lessema	Forma	Testo	Sede	Traduzione
donzèl	donzèl	*O me giovanetto*	1	giovanetto
			12	giovanetto
		Altair	12	adolescente
fantàt	fantasùt	*Pioggia sui confini*	1	ragazzetto
			9	ragazzetto
	fantassùte	*Per un ritorno al paese*	I, 1	ragazzetta
	fantàt	*Per il "David" di Manzù*	1	amico
fi	fi	*L'ingannata*	4	figlio
		Per il "David" di Manzù	5	fanciullo
		Lis litanis dal biel fi	Titolo	*non tradotto*
			II, 1	ragazzo
			II, 6	ragazzo
frut	frut	*O me giovanetto*	10	fanciullo
		Lis litanis dal biel fi	III, 22	fanciullo
	frutìns	*Lis litanis dal biel fi*	III, 7	fanciulli
		Per un ritorno al paese	IV, 10	fanciulli
nìni	nìni	*Il nìni muàrt*	Titolo	*non tradotto*
		Dilio	4	fanciullo

La revisione operata in Pasolini 1954 comporta, oltre che rimaneggiamenti ora più ora meno evidenti, alcune esclusioni e aggiunte di testi. Viene radicalmente riscritta, ad esempio, la prima strofa di *Per il "David" di Manzù*, che, sola, conteneva

più compromessa con il parlato e perciò carica di aura. *Nini* connota l'ambito domestico e sottolinea il nesso affettivo, l'implicazione».

il termine *fantàt*; nella nuova forma assunta dalla poesia – il cui titolo diviene semplicemente *David* – fa la sua comparsa il termine *zòvin* (non si tratta dunque di sostituzione di un singolo termine, ma di riarticolazione dell'intero contesto), che per contro non figurava nella raccolta del 1942. Quanto alle esclusioni, non trovano spazio nella nuova forma della raccolta due componimenti della prima edizione: *Altair* e *L'ingannata* (ma i termini *donzèl* e *fi* che compaiono in queste poesie ricorrono anche in altri testi). Per quel che riguarda le aggiunte, come già detto, nel 1954 viene inclusa nella raccolta la sezione *Aleluja*: la presenza di nuove poesie (in particolare *Aleluja*, *A na fruta*, *Fiestis di me mari, Romancerillo*, *Vilota*) fa sì che l'elenco dei termini da considerare si arricchisca delle seguenti entrate: *fruta*, *frututa*, *nina*, *soranèl*[19].

Quanto ai termini italiani impiegati nella traduzione, si può osservare che nel 1954 la grafia *giovinetto* soppianta la più rara *giovanetto*; *giovinetto* viene usato nel 1954 sia per tradurre *donzel* (come accadeva nel 1942), sia per tradurre *fantassút* negli stessi contesti in cui, nella precedente edizione, Pasolini aveva optato per *ragazzetto* (anche il femminile *fantassúta*, precedentemente tradotto *ragazzetta*, viene reso con *giovinetta*). All'inclusione di nuovi testi (*A na fruta*, *Fiestis di me mari, Romancerillo*) corrisponde la comparsa nelle traduzioni delle forme *bambino*/*bambina*, con cui si traducono *nini*, *fruta* e *frututa*. Si noti che tali traduzioni entrano in "concorrenza" con altre, per cui a *fruta* corrispondono sia *bambina* che *fanciulla*; a *nini* sia *bambino* che *fanciullo*. L'esclusione dalla raccolta di *Altair* comporta invece la mancata presenza della forma italiana *adolescente* (impiegata in quel testo per tradurre *donzèl*)[20]. La riscrittura di *Per il "David" di Manzù*, cui corrisponde – come si è visto – la perdita della forma *fantàt*, ha come riflesso l'uscita di scena dell'italiano *amico* con cui quella veniva tradotta. Nel complesso sembra di poter dire che lo spettro di forme italiane impiegate si riduce leggermente e si semplifica fra il 1942 e il 1954. Nella tabella riassuntiva che segue – per orientarsi più facilmente fra gli stadi redazionali – i componimenti profondamente riscritti o assenti nella stesura del 1942 e aggiunti in quella del 1954 sono stampati su un fondino grigio (e di conseguenza sono su fondino grigio anche le forme ed eventualmente i lessemi che entrano nel novero di quelli considerati solo a quest'altezza cronologica).

[19] Il termine significa letteralmente "vitello che ha compiuto l'anno di età" e rimanda apertamente al mondo contadino (cfr. Felice 2017).

[20] Il termine *figlio* (con cui Pasolini rendeva *fi* ne *L'ingannata*) non scompare perché è usato, nel 1954, nella versione italiana di *Romancerillo*.

La meglio gioventù. Parte prima. I. Poesie a Casarsa (1941-43)				
Lessema	Forma	Testo	Sede	Traduzione
donzel	donzel	*O me donzel*	Titolo	giovinetto
			1	giovinetto
			12	giovinetto
fantat	fantassút	*Ploja tai cunfíns*	1	giovinetto
			9	giovinetto
	fantassúta	*Tornant al país*	I, 1	giovinetta
fí	fí	*Li letanis dal biel fí*	Titolo	ragazzo
			II, 1	ragazzo
			II, 6	ragazzo
		Romancerillo	I, 1	figlio
frut	frut	*O me donzel*	10	fanciullo
		Li letanis dal biel fí	III, 22	fanciullo
		David	5	fanciullo
		Aleluja	II, 3	fanciullo
	fruta	*Aleluja*	III, 3	fanciulla
		A na fruta	Titolo	bambina
	frututa	*Fiestis di me mari*	11	bambina
	frutíns	*Li letanis dal biel fí*	III, 7	fanciulli
		Tornant al país	III, 11	fanciulli
nini	nina	*Romancerillo*	II, 3	fanciulla
	nini	*Il nini muàrt*	Titolo	fanciullo
		Dili	4	fanciullo
		Romancerillo	I, 9	bambino
			II, 11	fanciullo
soranel	soranèl	*Vilota*	4	ragazzetto
zòvin	zòvin	*David*	1	giovane

Quella sopra riportata è dunque la situazione da cui Pasolini parte per la profonda revisione che darà origine alla *Seconda forma de "La meglio gioventù"*, pubblicata nel 1975. La radicale riscrittura operata dall'autore non rende sempre possibile una collazione con la redazione precedente (questa, ad esempio, non può essere condotta sulle "varianti", che Pasolini aggiunge ai testi già composti e che sono stampate nella tabella su fondino grigio).

Seconda forma de "La meglio gioventù" (1974)				
Lessema	Forma	Testo	Sede	Traduzione
donzel	donzel	*O me donzel*	Titolo	donzello
fí	fí	*Li letanis dal biel fí*	Titolo	ragazzo
		Tornant al país (quinta variante)	III, 1	figlio
		Romancerillo	I, 1	figlio
			II, 7	figlio
			III, 1	figlio
			III, 5	figlio
frut	frut	*Ploja fòur di dut*	1	ragazzo
			9	ragazzo
		Dili	1	ragazzo
		David	2	ragazzo
		David (seconda variante)	3	ragazzo
		Romancerillo	III, 2	bambino
		Aleluja	II, 3	bambino
	fruta	*Aleluja*	III, 5	bambina
		A na fruta	Titolo	bambina
	frutíns	*Tornant al país*	III, 11	bambini
		Tornant al país (variante)	III, 7	bambini
		Tornant al país (seconda variante)	III, 8	bambini
nevòt	nevòus	*Li letanis dal biel fí*	III, 7	nipoti
			III, 32	nipoti
nini	nini	*Il nini muàrt*	Titolo	bambino
zòvin	zòvin	*O me donzel*	5	giovane
			13	giovane
		Li letanis dal biel fí	I, 3	giovane
		David (terza variante)	5	giovane

Una puntuale collazione risulta praticabile nei seguenti casi:

	La meglio gioventù. Parte prima		*Seconda forma de "La meglio gioventù"*	
Titolo	Sede	Forma [traduzione]	Sede	Forma [traduzione]
Il nini muàrt	titolo	*nini* [fanciullo]	titolo	*nini* [bambino]
Ploja tai cunfíns	1	*fantassút* [giovinetto]	1	*frut* [ragazzo]

	La meglio gioventù. Parte prima		*Seconda forma de "La meglio gioventù"*	
(> *Ploja fòur di dut*)	9	*fantassút* [giovinetto]	9	*frut* [ragazzo]
O me donzel	titolo	*donzel* [giovinetto]	titolo	*donzel* [donzello]
Li letanis dal biel fí	III, 7	*frutíns* [fanciulli]	III, 7	*nevous* [nipoti]
David	5	*frut* [fanciullo]	2	*frut* [ragazzo]
Tornant al país	III, 11	*frutíns* [fanciulli]	III, 11	*frutíns* [bambini]
Aleluja	II, 3	*frut* [fanciullo]	II, 3	*frut* [bambino]
	III, 3	*fruta* [fanciulla]	III, 5	*fruta* [bambina]
A na fruta	titolo	*fruta* [bambina]	titolo	*fruta* [bambina]

Dove un confronto serrato risulta possibile, si osservano pochi ritocchi al livello dei versi friulani. In *Ploja fòur di dut* (titolo che rimpiazza il precedente *Ploja tai cunfíns*) il sintagma *spirit di frut* sostituisce *fantassút*; la forma in questione scompare così dal novero di quelle impiegate, assieme al corrispettivo femminile *fantassúta* (in quest'ultimo caso, però, è la strofa nella quale il termine si trovava nel 1954 a essere oggetto di una completa rielaborazione). Nella stesura del 1975 di *Li letanis dal biel fí* la parola *nevòus* è usata in luogo del precedente *frutíns* (III, 7); l'altra occorrenza di *nevòus*, nella stessa poesia, si trova invece in un passaggio oggetto di completa riscrittura. La riscrittura di ampi brani ha come conseguenza il mancato impiego delle forme *nina* (nel 1954 in *Romancerillo*) e *soranèl* (nel 1954 in *Vilota*): nel passaggio da *La meglio gioventù* alla *Seconda forma de "La meglio gioventù"*, per quanto riguarda il livello del friulano, la gamma lessicale si riduce in termini assoluti.

In linea con la tendenza appena evidenziata è anche quel che accade sul versante italiano: scompaiono nella redazione del 1975 le forme *giovinetto*/*giovinetta*, usati nel 1954 per tradurre *fantasút*/*fantassuta* e *donzel*, e si perdono anche *fanciullo*/*fanciulla*, che nel 1954 erano stati impiegati per rendere *frut*/*fruta* e *nini*: per questi termini, nel 1975, si estende l'impiego delle parole *ragazzo*/*ragazza*. Tale movimento sembra perfettamente coerente con quanto scritto dall'autore nella *Nota* posta in chiusura del volume del 1975, ove si sottolinea lo spazio sempre maggiore guadagnato dall'italiano dell'uso nell'ultimo ciclo di poesie: fatto non messo in discussione, mi sembra, neppure dall'impiego, isolato e fortemente espressivo, del termine arcaicizzante *donzello*, per tradurre il friulano *donzel*.

Se ora si volge lo sguardo alla traduzione de *La nuova gioventù* approntata di Bec si vedono, al passaggio dalla prima alla seconda sezione del libro, alcune oscillazioni nei termini impiegati per rendere la sfera semantica presa in

considerazione: occorrerà valutare se tali oscillazioni sono frutto di una particolare aderenza della versione occitana al disegno strutturale pasoliniano o meno (nelle tabelle che seguono sono su fondino grigio le poesie friulane di cui Bec non dà la versione in lingua occitana).

La meglio gioventù. Parte prima. I. Poesie a Casarsa (1941-43)				
Lessema	Forma	Testo	Sede [traduzione italiana]	Traduzione occitana
donzel	donzel	*O me donzel*	Titolo [giovinetto]	mainadòt
			1 [giovinetto]	mainadòt
			12 [giovinetto]	mainadòt
fantat	fantassút	*Ploja tai cunfíns*	1 [giovinetto]	jovenòt
			9 [giovinetto]	jovenòt
	fantassúta	*Tornant al país*	I, 1 [giovinetta]	mainadeta
fí	fí	*Li letanis dal biel fí*	Titolo [ragazzo]	dròlle
			II, 1 [ragazzo]	dròlle
			II, 6 [ragazzo]	dròlle
		Romancerillo	I [figlio]	-
frut	frut	*O me donzel*	10 [fanciullo]	dròlle
		Li letanis dal biel fí	III, 22 [fanciullo]	dròlle
		David	5 [fanciullo]	dròlle
		Aleluja	II, 3 [fanciullo]	enfant
	fruta	*Aleluja*	III, 3 [fanciulla]	drollòta
		A na fruta	Titolo [bambina]	-
	frututa	*Fiestis di me mari*	11 [bambina]	mainada
	frutíns	*Li letanis dal biel fí*	III, 7 [fanciulli]	drollets
		Tornant al país	III, 11 [fanciulli]	enfant
nini	nina	*Romancerillo*	II, 3 [fanciulla]	-
	nini	*Il nini muàrt*	Titolo [fanciullo]	nenin
		Dili	4 [fanciullo]	nenet
		Romancerillo	I, 9 [bambino]	-
			II, 11 [fanciullo]	-
soranel	soranèl	*Vilota*	4 [ragazzetto]	-
zòvin	zòvin	*David*	1 [giovane]	jovent

Concentrando l'attenzione sulla traduzione della prima parte, cioè della redazione del 1954 delle poesie, risulta coerente con il modello la scelta di tradurre *donzel* sempre con *mainadòt*. Non del tutto corrispondente al modello, invece, la scelta di rendere *fantassút* con *jovenòt* (la decisione può essere stata influenzata dalla traduzione italiana *giovinetto*): e si noti che per tradurre *fantassúta* (che Pasolini rende con il femmile *giovienetta*) si impiega un termine diverso (*mainadeta*). Non vi è adesione al modello nella scelta di tradurre con *dròlle* sia *fí* che *frut* (per cui Pasolini usa termini diversi: *fanciullo* e *ragazzo*), né in quella di rendere indifferentemente con *nenin* o con *nenet* il friulano *nini* (Pasolini, nelle poesie interessate, usa un solo termine: *fanciullo*)[21]. Non è coerente con il sistema di partenza neppure la traduzione del friulano *frut*: nella maggior parte dei casi si impiega *dròlle*, ma in un'occasione viene usata la parola *enfant*. Allo stesso modo, Bec rende *frutìns* ora con *drollets*, ora con *enfant*[22]. Si osservi, infine, che per tradurre due termini friulani riconducibili alla stessa base (*fruta* e *frututa*), Bec ricorre in un caso a *drollòta* e in un altro a *mainada*: non è da escludere che su ciò abbia influito il fatto che Pasolini rende una volta con *fanciulla* e una volta con *bambina*.

Seconda forma de "La meglio gioventù" (1974)				
Lessema	Forma	Testo	Posizione [traduzione italiana]	Traduzione occitana
donzel	donzel	*O me donzel*	Titolo [donzello]	mainadot
fí	fí	*Li letanis dal biel fí*	Titolo [ragazzo]	dròlle
		Tornant al país (quinta variante)	III, 1 [figlio]	-
		Romancerillo	I, 1 [figlio]	-
			II, 7 [figlio]	-
			III, 1 [figlio]	-
			III, 5 [figlio]	-
frut	frut	*Ploja fòu di dut*	1 [ragazzo]	dròlle
			9 [ragazzo]	dròlle
		Dili	1 [ragazzo]	drollàs
		David	2 [ragazzo]	drollet

[21] Si noti che Bec impiega una certa varietà di suffissi che alterano la forma base impiegata: si tratta di una pratica che non trova sempre ragione nell'originale friulano.

[22] L'impiego di *enfant* potrebbe essere determinato da ragioni metriche, giacché la parola, nella traduzione occitana, viene a rimare con *espant* (III, 6); ma – si noti – si tratta di ragioni metriche tutte proprie della traduzione, che non rispecchia quella dell'originale.

Seconda forma de "La meglio gioventù" (1974)				
		David (seconda variante)	3 [ragazzo]	drollet
		Romancerillo	III, 2 [bambino]	-
		Aleluja	II, 3 [bambino]	drollòt
	fruta	*Aleluja*	III, 5 [bambina]	drollòta
		A na fruta	Titolo [bambina]	-
	frutíns	*Tornant al país*	III, 11 [bambini]	dròlles
		Tornant al país (variante)	III, 7 [bambini]	-
		Tornant al país (seconda variante)	III, 8 [bambini]	-
nevòt	nevòus	*Li letanis dal biel fí*	III, 7 [nipoti]	nebots
			III, 32 [nipoti]	nebots
nini	nini	*Il nini muàrt*	Titolo [bambino]	nenin
zòvin	zòvin	*O me donzel*	5 [giovane]	jove
			13 [giovane]	jovenòt
		Li letanis dal biel fí	I, 3 [giovane]	jove
		David (terza variante)	5 [giovane]	jove

Volgendo lo sguardo alle versioni occitane della *Seconda forma de "La meglio gioventù"*, si può osservare quanto segue. Bec mantiene la scelta di tradurre con *mainadot* il friulano *donzel*, e con *dròlle* sia *fí* che *frut*; quest'ultima soluzione – non è facile stabilire se per volontà o per caso – risulta ora tutto sommato vicina a quanto si osserva al livello della traduzione italiana proposta da Pasolini: il processo di semplificazione del lessico messo in atto, come visto, aveva portato l'autore a proporre, nel 1975, la traduzione *ragazzo* per entrambi i termini. Va comunque notato che nel 1975 Pasolini traduce il termine *frut* con *bambino* nella poesia *Aleluja* (il caso è isolato): di questa differenziazione interna non resta particolare traccia nella traduzione di Bec, che impiega anche in quel caso *drollòt*. Può essere a questo punto utile osservare come, nella traduzione del friulano *frut*, Bec cerchi una certa variazione attraverso forme alterate (*drollàs*, *drollet*, *drollòt*) non presenti nel modello di riferimento; non pare però che questo uso sia da collegare al tentativo di replicare le oscillazioni del modello: è più probabile collegarlo a esigenze connesse con il ritmo della traduzione occitana. Una simile osservazione si rafforza quando si osserva che Bec non si preoccupa di rendere nella sua versione la sfumatura di significato che in Pasolini separa, anche nella traduzione italiana, *frut* (come si è visto, generalmente tradotto 'ragazzo') e *frutíns* ('bambini').

Si proceda ora al confronto fra le traduzioni delle due raccolte, appuntando l'attenzione su quei luoghi, prima identificati, in cui il lavoro di collazione è più agevole.

	La melhora joventut. Premièra partida		*Segonda forma de "La melhora joventut"*	
Titolo	Sede	Forma [traduzione]	Sede	Forma [traduzione]
Il nini muàrt	titolo	*nini* [nenin]	titolo	*nini* [nenin]
Ploja tai cunfíns (> *Ploja fòur di dut*)	1	*fantassút* [jovenòt]	1	*frut* [dròlle]
	9	*fantassút* [jovenòt]	9	*frut* [dròlle]
O me donzel	titolo	*donzel* [mainadòt]	titolo	*donzel* [mainadot]
Li letanis dal biel fí	III, 7	*frutíns* [drollets]	III, 7	*nevous* [nebots]
David	5	*frut* [dròlle]	2	*frut* [drollet]
Tornant al país	III, 11	*frutíns* [enfant]	III, 11	*frutíns* [dròlles]
Aleluja	II, 3	*frut* [enfant]	II, 3	*frut* [drollòt]
	III, 3	*fruta* [drollòta]	III, 5	*fruta* [drollòta]

In base ai dati raccolti, sembra di poter dire che Bec, nella sua traduzione, cerchi in qualche modo di tener traccia dei mutamenti cui si assiste al livello del friulano (il passaggio *fantassút* > *frut* determina quello *dròlle* > *jovenòt*; il passaggio *frutíns* > *nevous* determina quello *drollets* > *nebots*). Le trasformazioni che accadono sul piano dell'italiano, invece, paiono interessare molto meno al traduttore. Nei casi considerati si osserva una situazione analoga a quella, già discussa, de *Il nini muàrt*: in *O me donzel*, a fronte di un'evoluzione che porta Pasolini a tradurre *donzel* prima *giovinetto* e poi *donzello*, si riscontra la staticità del testo occitano di Bec, che in entrambi i casi rende *mainadòt*. Il solo caso che potrebbe, a prima vista, autorizzare ad avanzare l'idea che Bec cerchi nella sua traduzione di tener conto dell'evoluzione nel tempo delle versioni italiane si ha comparando le due redazioni della poesia *David*: qui Pasolini traduce la parola *frut* prima *fanciullo* e poi *ragazzo*, e nelle traduzioni di Bec si ha in un caso *dròlle* e nell'altro *drollet*. Si potrebbe essere indotti a credere che il piccolo aggiustamento nel testo occitano voglia alludere alla mobilità del testo italiano: anche in questo caso, però, il comportamento di Bec sembra fondarsi su ragioni metrico-ritmiche, tutte interne alla sua versione.

Al termine della ricognizione, mi pare emerga molto nettamente il fatto che, per rendere in sede di traduzione le dinamiche del complesso e stratificato sistema testuale predisposto da Pasolini ne *La nuova gioventù*, sarebbe stato necessario tener conto tanto dei versi friulani (per di più nel loro farsi nel tempo), tanto delle versioni italiane in prosa: solo in questo modo sarebbe stato

possibile, se non restituire la «moltitudine di nessi» che "involgono" gli «elementi del sistema» (sembra fatale che qualcosa vada perduto), elaborare una struttura d'arrivo *nuova*, certamente, ma nella quale fosse pur sempre possibile leggere in trasparenza il continuo movimento degli originali. Non pare, però, che sia stata questa la principale preoccupazione di Bec: dismessi – *da traduttore* – i panni del filologo, egli sembra volgere lo sguardo esclusivamente, o quasi, a quella «vibracion de simpatia» che scaturisce dall'incontro del friulano e dell'occitano. Questa, più che lo sfuggente reticolo di richiami e rimandi interni, più che l'evoluzione dei testi, sembra interessare a Bec: e lo speciale rapporto che si instaura, attraverso la traduzione, fra due lingue marginalizzate dalla storia verrebbe forse turbato da un troppo visibile riconoscimento dell'apporto della componente italiana al costituirsi dell'opera. E, in quest'ottica, è forse anche per spostare l'attenzione sull'occitano che Bec rinuncia a porre gli originali a fronte delle sue traduzioni; queste ultime, proprio nel loro isolamento, acquistano valore assoluto e si svincolano in certo modo anche da quel modello da cui traggono autorevolezza. Credo che questa volontà abbia influito, assieme ovviamente alla natura dei testi di partenza, anche sul parsimonioso ricorso da parte di Bec a termini, formule e stilemi risalenti alla tradizione trobadorica: il debito verso i poeti provenzali è certamente sottolineato non appena se ne presenta l'occasione, ma – questa è la mia impressione – avendo l'alternativa fra una scelta di traduzione "attualizzante" e una "arcaicizzante", Bec propende spesso per la prima; egli, d'altro canto, non mostra neppure interesse a mantenere, nelle sue versioni, le strutture metriche che Pasolini aveva mutuato direttamente dai trovatori e che, all'altezza cronologica della pubblicazione del volumetto, erano già state magistralmente individuate da Furio Brugnolo. Ritengo che questo atteggiamento riveli, una volta di più, l'intenzione di Bec di *coniugare al tempo presente* la traduzione, senza lasciare che la tradizione, con il suo peso, potesse schiacciare il *suo* occitano.

BIBLIOGRAFIA

Asor Rosa, Alberto. 1988. *Scrittori e popolo*. Torino: Einaudi.

Bandini, Fernando. 1990. "Il friulano poetico di Pasolini". In *Il friulano poetico di Pier Paolo Pasolini*. Atti del Convegno (Casarsa, 2 marzo 1985), a cura di Claudio Tondo, 3-9. Pordenone: Provincia di Pordenone.

Bec, Pierre. 1987. *La Nòva Joventut*. Toulouse: Institut d'Études Occitanes.

Bec, Pierre. 2014. *La canta de Rotland. La chanson de Roland. Revirada occitana de la version d'Oxford*. Montpeiros (Montpeyroux): Jorn.

Bertolucci, Attilio. 1982. "Due frammenti biografici e un 'envoy' a P.P.P." In Pasolini 1982, 7-10.
Brevini, Franco. 1979. "La lingua che piú non si sa: Pasolini e il friulano." *Belfagor*, vol. 34: 397-409.
Brugnolo, Furio. 1983. "La metrica delle poesie friulane di Pasolini." In *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, a cura di Guido Santato, 21-65. Padova: Cleup.
Brugnolo, Furio. 1984. "Pasolini friulano, i trovatori, la metrica." In *Mittelalterstudien. Erich Köhler zum Gedenken,* herausgegeben von Henning Krauss, 75-93. Heidelberg: Winter.
Cacciari, Massimo. 1995. "Pasolini 'provenzale'?" *MicroMega*, n. 4: 193-199.
Cadel, Francesca. 2002. *La lingua dei desideri: il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini.* Lecce: Manni.
Cavaliere, Alfredo. 1938. *Cento liriche provenzali (testi, versioni, note, glossario), introduzione di Giulio Bertoni*. Bologna: Zanichelli.
Chiarcossi, Graziella. 1989. "Poesia in una lingua inventata di Pier Paolo Pasolini." In *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, vol. 2, 393-410. Modena: Mucchi.
Contini, Gianfranco. 1943. "Al limite della poesia dialettale." *Corriere del Ticino*, 24 aprile.
Contini, Gianfranco. 1970. *Varianti e altra linguistica*, Torino: Einaudi.
Cortella, Roberta 1998. *Percorsi romanzi nell'opera di Pier Paolo Pasolini*. Pordenone: Concordia Sette.
Coury, Michèle. 2009. "Le poète et les oiseaux chantent 'ab joy'. Retour sur une expression emblématique de l'œuvre pasolinienne." In *Pier Paolo Pasolini*. Due Convegni di studio (Université Stendhal, Grenoble 3, 23-24 maggio 2007; 3-4 aprile 2008), a cura di Lisa El Ghaoui, 15-28. Pisa: Fabrizio Serra Editore.
Doi, Hideyuki. 2011. *L'esperienza friulana di Pasolini. Cinque studi*. Firenze: Cesati.
Felice, Angela. 2017. "Narcisi, Turchi, fanciulli, elfi, 'frus'. Mitologie della gioventù nel Pasolini friulano." In *«L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo». Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, a cura di Francesca Tomassini, Monica Venturini, 103-118. Roma: Roma TrE-Press.
Fido, Franco. 1980. "Pasolini e il dialetto." *Italian quarterly*, a. 22, n. 82-83: 69-78.
Gardair, Jean Michel. 1996. *Narciso e il suo doppio. Saggio su «La nuova gioventù» di Pasolini.* Roma: Bulzoni.
Gubbini, Gaia. 2012. "Pasolini friulano in occitano: sul volgare illustre." *Laboratorio critico. Rivista di francesistica*, 2, n. 3: 1-2.
Infurna, Marco. 1985. "Pasolini e la Provenza." *Studi novecenteschi*, n. 29: 121-130.
Joris, Pierre-Marie. 2015. "Pierre Bec (12 décembre 1921-30 juin 2014)." *Romania*, 133, n. 529-530, fasc. 1-2: 5-12.
Minghetti, Elena. 1999. "Il mito delle origini romanze nella poesia friulana di Pier Paolo Pasolini." *Metodi e ricerc*he, n.s., 18, n. 2, 41-65.
Pasolini, Pier Paolo. 1942. *Poesie a Casarsa*. Bologna: Libreria antiquaria Landi.
Pasolini, Pier Paolo. 1954. *La meglio gioventù*. Firenze: Sansoni.

Pasolini, Pier Paolo. 1975. *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*. Torino: Einaudi.
Pasolini, Pier Paolo. 1979. *La Nouvelle jeunesse: poèmes frioulans, 1941-1974*, traduit du frioulan par Philippe Di Meo. Paris: Les lettres nouvelles.
Pasolini, Pier Paolo. 1982. *Amado Mio. Preceduto da Atti Impuri*, a cura di Concetta D'Angeli. Milano: Garzanti.
Pasolini, Pier Paolo. 1998. *La meglio gioventù*, a cura di Antonia Arveda. Roma: Salerno Editrice.
Pasolini, Pier Paolo. 2003. *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, vol. I. Milano: Mondadori («Meridiani»).
Pasolini, Pier Paolo. 2019. *Poesie a Casarsa. Il primo libro di Pasolini*, a cura di Franco Zabagli. Dueville (Vicenza): Ronzani editore.
Pasolini, Pier Paolo. 2021. *Le lettere*, a cura di Nico Naldini, Antonella Giordano. Milano: Garzanti.
Pellegrini, Rienzo. 1992. "Pasolini a Casarsa." *Metodi e ricerche*, n.s. 11, n. 2: 3-34.
Raffaeli, Massimo. 2019. "Nessun'acqua è più fresca della mia a Versuta." *Alias Domenica*, 24 febbraio 2019: 7-8.
Renzi, Lorenzo. 1990. "La poesia friulana di Pasolini". In *Come leggere la poesia*, 133-148, Bologna: Il Mulino.
Roncaglia, Aurelio. 1965. "Le origini." In *Storia della letteratura italiana*, vol. I. *Le origini e il Duecento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, 3-270. Milano: Garzanti.
Roncaglia, Aurelio. 2006. *Le origini della lingua e della letteratura italiana*, a cura di Anna Ferrari. Torino: UTET.
Santato, Guido. 2004. "Pasolini e i «Canti del popolo greco» di Tommaseo." In *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di Elena Fabbro, 189-195. Udine: Forum.
Santato, Guido. 2009. "Paesaggio simbolico e paesaggio poetico nel Friuli di Pier Paolo Pasolini." In *Pier Paolo Pasolini*. Due Convegni di studio (Université Stendhal, Grenoble 3, 23-24 maggio 2007; 3-4 aprile 2008), a cura di Lisa El Ghaoui, 95-114. Pisa: Fabrizio Serra Editore.
Santato, Guido. 2013. *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*. Roma: Carocci.
Santato, Guido. 2024. *Pasolini oggi. Studi e letture*. Roma: Carocci.
Segre, Cesare. 1966. *Esperienze ariostesche.* Pisa: Nistri-Lischi.
Siciliano, Enzo. 1978. *Vita di Pasolini*. Milano: Mondadori.
Zabagli, Franco. 2013. "Pasolini e la 'zoventùt': motivi e figure." In *Fratello selvaggio: Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, a cura di Gian Maria Annovi, 49-64. Massa: Transeuropa.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 83 - 102
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2026.2.04

EREDITÀ E CREATIVITÀ NELLA STORIA CINEMATOGRAFICA DI MARCO POLO

Oana BOȘCA-MĂLIN[1]

Article history: Received 03 September 2025; Revised 21 December 2025; Accepted 26 January 2026; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.
©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeș-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. ***Heritage and Creativity in the Cinematographic History of Marco Polo.*** The story of Marco Polo's travels, known as *Il Milione*, has not been preserved in a single original text, but rather in several codices that differ in language, information and style, depending on the recipient and the cultural and political context to which they belonged. The author of the stories himself not only collaborated with the first writer, but also allowed the circulation of variants and interpretive rewrites. Starting from these premises which legitimize subsequent interpretations and adaptations, the present study analyses all the cinematographic transpositions of Marco Polo's story and myth, from those for the big screen to television series and even animated cartoons. They cover different cinematographic genres and sub-genres and range from schematization of the hypo-text and divesting it of meaning, to transforming it into a partially re-fictionalized epic construct. Using different technical means and achieving very unequal aesthetic results, all these productions are in fact interesting as products of a certain historical, cultural, and political context and as a way of relating on the one hand to the story, the

[1] **Oana BOȘCA-MĂLIN** è professore associato all'Università di Bucarest, attualmente vicedirettrice dell'Accademia di Romania in Roma. Ha conseguito il dottorato di ricerca in filologia con la tesi *La spettacolarizzazione della narrativa italiana nell'ultimo ventennio. Tendenze attuali in rapporto ai lettori, all'editoria e alle manifestazioni celebrative* (EUB, 2012) per cui le è stato conferito nel 2012 il Premio nazionale "Marian Papahagi" per la promozione della cultura italiana. Ha pubblicato volumi e vari contributi scientifici di ermeneutica e teoria letteraria, ma anche dedicati al rapporto tra letteratura e cinema e alla letteratura migrante. Traduce e cura testi di letteratura italiana contemporanea (Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Melania Mazzucco, Erri De Luca, Sandro Veronesi, ecc.) e classica (le *Operette morali* di Giacomo Leopardi e un'antologia di due volumi dedicata a *La commedia italiana del Rinascimento*). E-mail: oana.bosca-malin@lls.unibuc.ro.

era, and the figure of Marco Polo, and on the other hand even to each other. Furthermore, these differences in approach and treatment of the hypo-text, as well as in the reception of the hypertext, necessarily lead to the conclusion that *Il Milione* and the myth of Marco Polo continue to represent a generous generative source of epic narratives in images.

Keywords: *cinematographic transposition, Marco Polo, fidelity, hypertext, intertextuality, woke culture*

Nelle carceri del Palazzo San Giorgio di Genova, nel 1298 Marco Polo faceva con Rustichello da Pisa un lavoro di anamnesi e dettatura. Possiamo immaginarci come Rustichello provocava i ricordi, stimolando Marco con domande, suggerendo argomenti, tirando le conclusioni. E poi annotava, usando il francese intriso di venetismi (laddove gli mancavano le parole per *realia* che non conosceva), in un manoscritto franco-italiano di cui si conservano solo le prime copie e non l'originale: il testo franco-italiano della Biblioteca Nazionale di Parigi e i tre manoscritti in "buono antico francese"[2] che fanno capo alla copia del *Milione* che pare sia stata offerta da Marco Polo stesso, nel 1307, all'inviato del re Filippo il Bello nella Repubblica di Venezia. Ma già questo *Milione* era stato rivisto con aggiunte dal protagonista stesso delle vicende. E poi ci furono la versione toscana all'inizio del Trecento e i manoscritti veneto-emiliani, di cui uno venne utilizzato come fonte della versione in latino e avrebbe acquistato in seguito l'aura di variante ufficiale, adottata dalle autorità religiose, e come tale sarebbe utilizzata nella famosa edizione italiana cinquecentesca del geografo e letterato veneto Giovanni Battista Ramusio.

Ognuna di queste varianti si prendeva delle libertà nei confronti della propria fonte, dalla quale eliminava, sintetizzava, a seconda dei gusti ed interessi del pubblico destinatario. E mentre il francese *d'oeil* del *ghost writer* esaltava le fantasie orientali, le descrizioni di battaglie e le gesta cavalleresche, la variante in volgare toscano risultava più sobria, volta ad una lettura prettamente informativa efficace destinata ai mercanti interessati al lucro; e quella latina, accettata dalla Chiesa, eliminava il superfluo o l'incongruente con la morale cristiana, sottacendo aspetti dannosi che riguardavano l'idolatria, le magie e varie pratiche inaccettabili per i cristiani, ma anche quei dettagli sulla natura e gli animali che potevano sembrare fantastici o di fattura diabolica. Non esiste, quindi, un testo originale, ma soltanto più varianti in seguito ritenute come

[2] Codici Bodleian ornati delle stupende miniature che convergono nell'edizione del 1865 a cura dell'orientalista Guillaume Pauthier *Le livre de Marco Polo citoyen de Venise* – cfr. Valeria Della Valle, postfazione al *Milione* in Bellonci (2024, 261-262).

canoniche, pur con notevoli differenze tra di esse. A ogni pubblico il suo testo, quindi, con varianti che non scalfiscono, anzi, aumentano il prestigio della storia di Marco Polo e la rendono un best-seller del Medioevo: la storia, non il libro, dato che non esiste *un solo Milione*. E questa è la prima premessa di questo studio.

La seconda è che questa disponibilità di Marco Polo a collaborare con Rustichello come co-autore della narrazione basata sulla sua propria storia e ad accettare la circolazione di varianti del testo narrato legittima anche le ulteriori interpretazioni e riscritture, la strumentalizzazione del *Milione* per rispondere ai gusti e alle attese del pubblico contemporaneo.

Infatti, la materia del Milione è talmente ricca di spunti, esotica, provocatoria, multicolore che, mentre giustifica un romanzo come quello di Maria Bellonci che dà un filo epico alla vicenda dei Polo e a quella del clan di Kublai Khan (Bellonci 2021), permette anche di continuare a considerare il testo come un album, un vademecum per tutti gli occidentali che vogliono intraprendere un viaggio immersivo in un territorio e in un mondo lontano.

Da tutti i tipi di testi che prendono il *Milione* come pre-testo, in questa sede verranno presi in discussione gli adattamenti cinematografici che registrano un numero impressionante: 3 fiction epiche per il grande schermo e 6 (mini)serie o film televisivi. Oggi, nell'approccio di transcodificazione dalla letteratura al film, per "collaborazione con il testo", si intende cogliere da quello gli elementi che si addicono al pubblico e che corrispondono al gusto cinematografico contemporaneo. Perché il cinema è un'arte fondamentalmente collegata alla contemporaneità e, nella sua dimensione di *divertissment*, la rispecchia e serve.



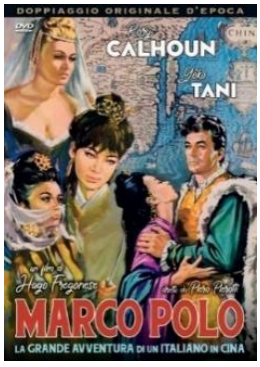
Una rassegna cronologica delle riduzioni cinematografiche va corredata di una breve presentazione e ambientazione nel contesto cinematografico e culturale nel quale si manifesta ognuna e a cui è tributaria. Risale al 1938 la prima pellicola ispirata alle avventure del mercante veneziano, diretta da Archie Mayo: *The Adventures of Marco Polo*[3]. Nelle sale italiane, invece, il film entra con un titolo che desta perplessità: *Uno scozzese alla corte del Gran Kan*, sfregiando il volto di Gary Cooper sul manifesto. Si tratta di una commedia devota all'ironia dei costumi, che non prende in considerazione l'attinenza ai fatti storici e punta su gesti, battute, scenografie facilmente riconducibili ai più basilari stereotipi sull'italianità. Una prospettiva del genere non poteva essere accettata dalla censura italiana, la quale, tramite il Ministero della cultura popolare fascista, optò per una notevole modifica del contesto. Qualsiasi

[3] Fonte delle immagini: https://www.senscritique.com/film/les_aventures_de_marco_polo/381634

riferimento a Marco Polo, a Venezia e all'Italia intera fu eliminato, comprese intere sequenze iniziali della pellicola. Il mercante italiano venne trasformato in uno scozzese, col nome di MacBone Pan, mentre Binguccio (un mercante veneziano accompagnatore di Marco, con un nome di risonanza boccaccesca, personaggio inventato per fare da *pendant* comico al protagonista) divenne Macniff. Solo con queste pesanti modifiche, la propaganda fascista ne consentì la distribuzione nelle sale italiane. Nel 1946, stranamente, il film ci ritorna nella stessa edizione di prima, anche se l'orgoglio nazionalista si considerava spento con il regime: forse perché nell'Italia del Dopoguerra una pellicola americana in costume, comica e d'avventura, veniva considerata come un puro atto di intrattenimento, senza spendersi troppo per il contenuto. Nel 1951, finalmente, se ne scelse la distribuzione che ripristinava la versione originale e con un titolo nuovo: *Le avventure di Marco Polo*.

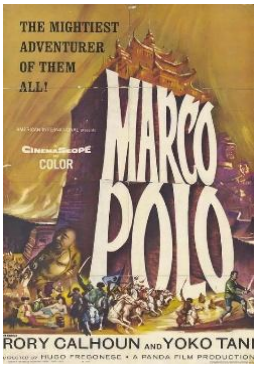


All'inizio degli anni '60, più precisamente nel 1962, questa volta è la Hollywood sul Tevere, ovvero Cinecittà, a manifestare interesse alla figura di Marco Polo, al quale dedica il film *Marco Polo. La grande avventura di un italiano in Cina*[4] (per il pubblico anglosassone: *Mighty Adventurer of them all*), diretto da Piero Pierotti e Hugo Fregonese. È un film d'avventura in costume, con casting internazionale e con uno dei volti celebri dei western, Rory Calhoun, come protagonista. L'attore aveva lavorato con Sergio Leone per il film di genere peplum *Il Colosso di Rodi* e aveva esperienza nel genere storico. Entrando nella lunga serie di produzioni che prendono un tema storico come pretesto per giustificare corse a cavallo, ambientazioni esotiche, costumi multicolori e duelli, il film non riscuote un grande successo di critica o di pubblico. La trama banale punta su rapimenti, tradimenti e guerre civili in terre vagamente esotiche riprodotte però in ambienti naturali rigorosamente europei. Le scene con Marco a Pechino sono ricostruite negli studi di Cinecittà.



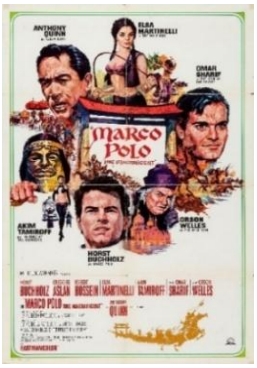
Per quanto riguarda la fedeltà all'originale, si nota una certa cura per la veridicità sen non del testo, almeno del contesto: la parte iniziale è girata a Venezia, con veneziani "doc". Il film ha un umorismo leggero, dato dalle battute, dall'ironia nei confronti dei cinesi, dall'uso del dialetto veneziano, dagli ammiccamenti italianissimi come l'allusione all'inquinamento dei piccioni, ecc.

[4] Fonti delle immagini: https://www.imdb.com/it/title/tt0055141/ e https://www.imdb.com/title/tt0055141).



Il passo falso, invece, viene, come nel film con Gary Cooper, dalla scelta di raffigurare un Marco adulto, stampato sullo stereotipo dei ruoli abituali recitati dalla star. Laddove nel '38 avevamo un protagonista galantuomo, atletico, con la battuta in punta di spada, molto simile a Robin Hood, qui abbiamo un quarantenne spensierato e playboy sempre pronto a cambiare scenografia per nuove avventure. D'altronde, con un protagonista quasi attempato, il film scarta qualsiasi componente evolutiva. Debito alla leggerezza dei film di avventura, tralascia anche la ragione della permanenza di Marco Polo alla corte mongola come ambasciatore e si guarda bene da qualsiasi messa in ballo della religione. Si notano, invece, leggeri tocchi di ideologia di sinistra, ma nella logica dell'occidentale esportatore di civiltà.

A prova dell'interesse per l'argomento, a tre anni di distanza, nel 1965, esce nelle sale una coproduzione internazionale Francia, Italia, Jugoslavia, Afganistan, Egitto, intitolata in originale *La fabuleuse aventure de Marco Polo, "l'echiquier de Dieu"*[5], in inglese *Marco the Magnificent* e in italiano *Le meravigliose avventure di Marco Polo.* Il film è diretto da Denys de La Patellière e Noël Howard, con una sceneggiatura di N. Howard, R. Lévy, J.P. Rappeneau, J. Rémy, D. de La Patellière. La scelta di Horst Buchholz nel ruolo del veneziano non era scontata: infatti, il progetto era stato avviato nel 1962 con Christian Jaque come regista Alain Delon nel ruolo del protagonista, ma le difficoltà di finanziamento avevano fatto interrompere le riprese. Risolti questi problemi, i produttori cambiano sia il regista che il protagonista, in quanto Delon stava ormai girando *Il Gattopardo* di Visconti. Per una produzione internazionale, le riprese degli esterni furono fatte in Afghanistan (con la celebre statua di Buddha di Bamiyan), Egitto, Francia e Jugoslavia.



La trama è più complessa di quella delle pellicole anteriori. La voce narrante permette di fare salti nella narrazione e quindi di operare una scelta più ampia di personaggi ed episodi dal *Milione*, con varianti che portano ad una storia per molti aspetti diversa dall'originale. Per esempio, al Grande Khan interessato a conoscere il cristianesimo, il Papa manda come emissari non preti o dottori della Chiesa, ma solo il giovane Marco, basandosi sul valore persuasivo del suo carisma: la bellezza e non la saggezza lo raccomandano, quindi, come

[5] Fonte delle immagini per i due poster: https://www.imdb.com/it/title/tt0059429/



messaggero al Grande Khan mongolo. Nel viaggio verso Pechino, il protagonista passa per Gerusalemme per procurare un'ampolla di olio dal Santo Sepolcro da regalare a Kublai, viene sequestrato dal Vecchio della Montagna, capo di una setta di assassini, conosce la principessa cinese Gogatine, destinata a sposare l'imperatore. Alla corte scopre che il Khan è contestato dal figlio Nayam e riesce a fermare la guerra familiare tramite l'uso dei fuochi artificiali. Il principe erede muore nelle braccia del padre e Marco si decide di restare ancora per un po' di tempo in queste parti del mondo che vuole comprendere meglio.

È il cast la carta su cui puntano il regista e i produttori e anche qui esiste uno stretto collegamento tra la percezione pubblica degli attori e il taglio dato ai personaggi. Per esempio, il galileiano maestro-professore Akerman, interpretato da Orson Welles, è un'invenzione rispetto al *Milione*, con un tipo di discorso sapienziale quasi dall'*off the set*, che ci evoca *La ricotta* di Pasolini (1963). Il personaggio dello sceicco Alla Hou (Vento del Deserto), recitato da Omar Shariff, è molto diverso da quello del *Milione*: partner d'affari dei Polo, porta nell'economia del film la componente orientale moderata, affascinante e al tempo stesso alla moda, se consideriamo che l'esotico Shariff era appena diventato noto al pubblico, dopo aver recitato nel celebre *Lawrence of Arabia*. Non all'ultimo, il ruolo di Kublai Khan è interpretato dall'altrettanto misteriosa star Anthony Quinn, reduce da una nomina all'Oscar per il mitico *Zorba il Greco* (Michael Cacoyannis, 1964).

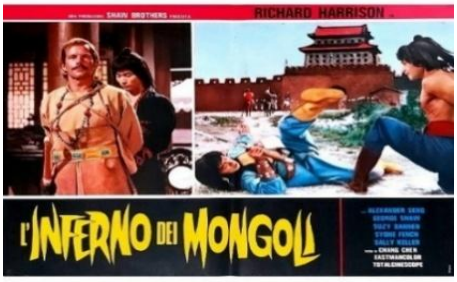


Il film propone dei messaggi culturali e politici non privi di spessore. Dando un'interpretazione diversa al vero destino del mercante veneziano, il narratore racconta che, al rientro in patria, Marco sarebbe stato imprigionato con l'accusa che le sue storie fossero fallaci ed eretiche e la carovana dei fratelli Polo sarebbe rientrata prima di Marco, con un messaggio di pace dalla Cina all'Occidente, "che non sarà ricevuto sennò molto tempo dopo"[6]. Siamo, in fondo, negli anni del post-maccartismo, in cui l'anticomunismo ossessivo aveva smorzato i toni, facendo trasparire nelle opere d'arte anche messaggi politici di sinistra.

[6] Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=1qHrfepuXEM: 1:45:30.



Per concludere su questa pellicola, va detto che l'estetica cinematografica[7] – costumi, scenografie, colonna sonora – è improntata su quella degli anni '60, con tocchi che ricordano i film della serie Bond e con ambienti fantastici, come quello della caverna del Vecchio della Montagna che ricorda i pianeti SF dell'emergente serie di *Star Trek*, ma anche con inquadrature artistiche particolarmente plastiche. La componente ludica è data dalla comicità delle battute. Il film non riscuote il successo di botteghino sperato; di conseguenza, il produttore entra in fallimento e, a sei mesi dal rilascio nelle sale, si suicida.



Per la fortuna del *Milione* al cinema, l'ottavo decennio del Novecento è segnato dall'interesse per le produzioni rigorosamente di genere. Nel 1975 *L'Inferno dei Mongoli* o, in originale, *The Four Assasins*[8], diretto da Cheh Chang, è un film di arti marziali – genere molto gettonato dopo la breve parabola hollywoodiana di Bruce Lee – prodotto in Hong Kong e promosso dagli USA, con attori americani e cinesi da sottogenere di consumo. Accantonata ogni intenzione di ricostruzione del viaggio di Marco Polo in Cina, la pellicola si serve della figura dell'esploratore per dare una confezione diversa all'ennesimo prodotto di serie B, a base di kung-fu e privo di un vero filo narrativo.



Molto più interessante, invece, è la storia dell'adattamento successivo, che risale al 1979: *Le avventure di Marco Polo* (*Animation kikō Marco Polo no boken*)[9]. Questa volta si tratta di un *animé* televisivo giapponese liberamente ispirato al *Milione*, prodotto dalla casa Madhousein in ben 43 episodi, insieme al servizio pubblico radiotelevisivo giapponese NHK. La supervisione del progetto è di Setsuko Ishizu, ma l'opera fu diretta da cinque

7 fonte delle immagini: catture di schermo dal film: 40:10; 1:15:38 – *ibidem*.

8 Fonte dell'immagine: https://www.mynumi.net/1975-locandina-fotobusta-l-inferno-dei-mongoli-richard-harrison-avventura-b-34860

9 Fonte delle immagini: catture di schermo da www.youtube.com/watch?v=YYZ5L1y8HaQ: 0:16 e 0:25.

registi diversi. Il *character design* è firmato dal famoso artista Akio Sugino. Si tratta Non è un *animé* qualsiasi, ma uno sperimentale, all'avanguardia, apprezzato per la sua natura ibrida, tra la serie animata e il live action. La produzione è unica nel suo genere, grazie agli inserimenti di immagini riprese in stile documentaristico, da tele-enciclopedia. Era un'opera rivolta tanto ai ragazzi, che al pubblico adulto: avventurosa, didattica e al tempo stesso appassionante. La colonna sonora è firmata dal cantautore Kei Ogura, una specie di De Gregori giapponese, se vogliamo.

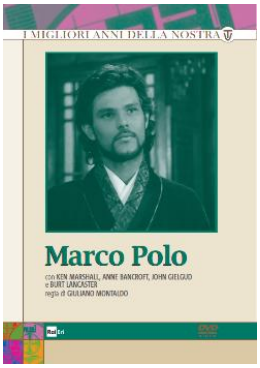
Il film doveva preparare il terreno per un coraggioso progetto di proporzioni mastodontiche, rimasto nella storia della televisione: *The Silk Road*,



che venne mandato in onda in Giappone due giorni dopo l'ultimo episodio della fiction. Quello era un documentario a puntate, girato con le più avanzate tecnologie, che tracciava l'antica Via della Seta, da Chang'an (quella che oggi si chiama Xi'an) fino a Roma, attraverso la cultura, la storia, l'archeologia, l'arte e la religione dei territori percorsi. Un documentario venduto in tutto il mondo, carico di significato politico, in quanto realizzato con la collaborazione del Governo Cinese che, in prima assoluta, autorizzava una troupe straniera riprendere nei territori della RPC: una collaborazione simbolica che segnava in questo modo la distensione nei rapporti tra il Giappone e la Cina. La serie fu trasmessa per la prima volta in Italia nel 1982 su reti TV locali[10] e non più replicata, dato che le videocassette furono erroneamente ri-registrate. Esiste tuttavia qualche episodio salvato e rimasterizzato disponibile su youtube[11], da cui si evincono la qualità della grafica, la rigorosa documentazione, la tecnica di sovrapporre i cartoni animati ai disegni e alle e la colonna sonora. Per la variante in italiano si tratta di due brani molto cantabili: *Marco Polo* e *L'Oriente di Marco Polo,* degli Oliver Onions.

Tre anni più tardi, le avventure del mercante veneziano ritornano in televisione, con una delle più note e pregiate riduzioni del *Milione*: la miniserie televisiva *Marco Polo*[12]*,* prodotta dalla RAI e diretta da Giuliano Montaldo. La serie in otto puntate venne trasmessa nel 1982 in 46 paesi, compresa la Romania. La serie trae beneficio da un importante contesto culturale e politico. In quel periodo, Maria Bellonci scrive due testi fondamentali per la nuova fortuna di Marco Polo: il primo, *Il Milione di Marco Polo* (1982, ERI, Torino), è la riscrittura

[10] Cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/Le_avventure_di_Marco_Polo.
[11] https://www.youtube.com/watch?v=YYZ5L1y8HaQ.
[12] Fonti delle immagini: locandina https://homevideo.rai.it/catalogo/marco-polo/; catture di schermo dal film su DVD: 2° ep. 4:07; 6° ep. 26:37



in italiano contemporaneo del testo del *Milione*, con attenta cura della lingua e con inserti di utili informazioni storiche, culturali, antropologiche. Il secondo, intitolato semplicemente *Marco Polo* (1982, ERI, Torino) è la trasformazione epica della storia in romanzo, anche ad uso della sceneggiatura del film. In un momento favorevole alle relazioni bilaterali, la produzione si avvale della collaborazione con la Cina che permette, per la prima volta per gli occidentali, di girare nella Città Proibita aprendo la strada anche per il neo-kolossal *L'ultimo imperatore* di Bernardo Bertolucci (1987) ispirato a *Marco Polo*, che segnerà il rilancio dei film storici negli anni '90.

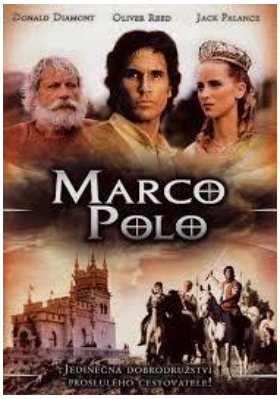


La trama riprende elementi e aneddoti con potenziale epico del *Milione* e li trasforma in episodi nel romanzo. Altri li inventa di sana pianta, creando un apocrifo, per esempio tutta la parte che riguarda l'infanzia di Marco a Venezia, dalle esplorazioni nel cantiere navale e dall'amore adolescenziale pe la figlia di una cortigiana, fino alla morte della madre e al contrasto con il padre. Ci sono anche altri inserti: l'amicizia con il figlio del Khan, la storia d'amore con l'improbabile italiana di nome Monica capitata in Mongolia, ecc. Per l'attenzione e il rigore nei confronti della ricostruzione storica – va menzionato il set creato all'Arsenale, che rifà una Venezia del Duecento piuttosto realistica – per la ricchezza di episodi, di personaggi, di dettagli, la serie della RAI rappresenta senza orma di dubbio l'apporto più consistente alla fortuna cinematografica del *Milione*. E porta, inoltre, un cambio di rotta nella novellizzazione della storia. Grazie al fondamentale contributo di Maria Bellonci, le varianti successive saranno più articolate e tenteranno di starci all'altezza, con esiti più o meno convincenti.



Un capitolo insolito nella storia cinematografica di Marco Polo si registra con l'incursione in un genere meno scontato, ovvero il film a luci rosse.

Si tratta di *Marco Polo - La storia mai raccontata*, pellicola diretta da Joe D'Amato e Luca Damiano rilasciata nel 1994, che vanta la presenza del pornostar Rocco Siffredi. La figura del viaggiatore veneziano non è che un pretesto, mentre *Il Milione* è percepito come appartenente ad un prontuario di storie leggendarie, con



il vantaggio dell'eroe giovane collocato in una dimensione esotica. Oltre la semplice menzione come pellicola che accede al mito di Marco Polo per combinare la collocazione in una storia lontana con l'idea dell'europeo in luoghi esotici, il titolo non merita altra attenzione.

Un nuovo approccio televisivo del *Milione* si registra nel 1998 per una piattaforma americana di divertimento domestico di nome Avalance Home Entertainment. Si tratta di *The Incredible Adventures of Marco Polo on his Journey to the End of the Earth*[13], regia di George Erschbamer, soggetto di C. Hokanson e H. A. Towers, con Donald Diamont, Jack Palance, Oliver Reed. Il film è girato in Ucraina, in coproduzione. Tranne alcuni dati come l'origine veneziana del protagonista, quasi l'intera trama è frutto della fantasia e raccoglie una notevole serie di cliché: l'antagonista è un certo, diabolico Beelzebub; l'aiuto di Marco è un vecchio commerciante di schiavi, il fratello minore di Marco, di nome Niccol (!), lo accompagna in quello che per lui è un viaggio iniziatico; le prove che Marco deve superare per salvare la principessa armena rassomigliano a quelle dei programmi tv e così via. In questo percorso senza meta, appare anche un vecchio re che allude a Kublai-Khan, ma è un personaggio del tutto irrilevante. E il dettaglio forse più ridicolo è che i Polo escono dalla città di Venezia in groppa al cammello.

Si dovrà aspettare fino al 2007 per avere una nuova miniserie TV, sempre statunitense, intitolata *Marco Polo* e diretta da Kevin Connor, soggetto di Ron Hutchinson, con Ian Somerhalder. La scelta del regista di usare una doppia cornice è interessante: la scena di apertura porta il telespettatore nel 1324, nel giorno della morte di Marco Polo, pretesto per inserire il testamento del mercante e tre elementi culturali importanti: il lasciapassare in oro rilasciato dal Grande Khan al suo messaggero, l'atto di liberazione dello schiavo cinese e le ultime parole pronunciate dal mercante veneziano, che diventano il motto dell'impresa: "E pensate che ho detto solo la metà!". La seconda cornice, invece, piazza i personaggi di Marco e Rustichello nella prigione di Genova, dove il dialogo dei due sarà un elemento ricorrente alla fine di ogni avventura raccontata.

Altrettanto interessante è un'altra trovata dello sceneggiatore, cioè il fatto che Marco scriva un diario: il potere della scrittura come testimonianza è rischioso, ma al tempo stesso stimolante per cristallizzare gli insegnamenti e prezioso per la memoria. La valenza educativa del film è evidente anche nella

[13] Fonte dell'immagine: https://www.themoviedb.org/movie/59893-the-incredible-adventures-of-marco-polo .

serie di espressioni gnomiche e nei dialoghi. Aggiungiamo come particolarità il rapporto molto diretto e stretto con Kublai-Khan e con l'imperatrice. Questa variante televisiva va apprezzata perché sceglie elementi importanti del *Milione* – i viaggi, le scoperte, la cartografia, l'impresa per portare la principessa Kokacin in Persia, la disfatta della flotta del khan nel golfo di Giappone per opera del "vento divino" *kamikaze* – a delineare il carattere del protagonista. Ma anche per i piccoli gioielli cinematografici offerti a mo' di citazioni intertestuali, come le immagini della diversità dell'Impero mongolo che alludono alle miniature del *Livre des merveilles et autres récits de voyages et de textes sur l'Orient*, quello stupendo manoscritto del 1420, custodito alla Biblothèque de France di Parigi, il quale contiene anche testi tradotti in francese da *Il Milione*.

Riproduzioni dal libro[14]





Immagini tratte dal film[15]







Finalmente, si arriva nell'attualità con la serie televisiva statunitense intitolata sempre *Marco Polo*[16]*,* creata da John Fusco nel periodo 2014/16 per Netflix, ispirata liberamente a *Il Milione*. Marco Polo è interpretato dall'attore italiano Lorenzo Richelmy e il cast è internazionale e inclusivo. Il dialogo con la cinematografia del passato si nota sin dal proemio, simile a quelli dei kolossal

[14] Cfr. Le Long, 1420: 66 e 172.
[15] Tramite cattura di schermo dal DVD (18:57; 13:57; 14:02)
[16] Fonte dell'immagine: https://www.imdb.com/it/title/tt2189461/

epici o alle Guerre Stellari, con una schermata scorrevole che espone lo stato delle cose, ovvero la guerra dell'impero. Non esiste cornice, anzi, l'inizio è *ex abrupto*: arrivati in un villaggio devastato dalle truppe del Khan, i Polo vengono presi e portati alla corte di Kublai-Khan, dopo la missione fallita di portavi preti e canonici cristiani. Niccolò lascia in ostaggio Marco alla corte. Poi la storia fa un passo indietro, e il rientro del padre a Venezia dopo il primo viaggio e la nuova partenza, con Marco che lo inganna per farsi portare appresso, svela il carattere ribelle del giovane. Alla corte, inizialmente Marco viene trattato come un prigioniero – in scene che ricordano un po' del *Shogun* di Jerry London (1980) e altre pellicole più consumistiche. E, da prigioniero, inizia con un Lama cieco la sua preparazione nelle arti marziali e nella filosofia.



D'altronde, il Lama che doma il cobra allude a quello del romanzo di Maria Bellonci e del film di Montaldo. Ed è solo una delle tante citazioni cinematografiche, poiché lo sceneggiato pullula di elementi di intertestualità. A *L'ultimo imperatore* di Bernardo Bertolucci si ispira la scena del bambino erede dell'impero cinese, al quale viene regalata una mantide religiosa (nel film di Bertolucci era un grillo, simbolo del potere dell'imperatore e metafora della serena permanenza della natura al di là delle sorti travagliate degli umani). Dall'innovativa serie con Bruce Lee e dal canonico SF *Star Wars* all'adolescenziale *Karate Kid*, al parodico *Kill Bill* e all'ironico cartone animato *Kung-Fu Panda,* questo nuovo *Marco Polo* si rifà al fecondo genere della formazione con un maestro di arti marziali e di vita. Ed è sempre da questo genere che riprende la filosofia orientale compressa in pasticche di saggezza pseudo-confuciane e persino l'appellativo "Sifu" del maestro.

Analizzando questa abbondante e variegata serie di riduzioni cinematografiche e televisive dal punto di vista delle opzioni di sceneggiatura e del rapporto con l'ipertesto che dovrebbe sovrastare queste imprese, va fatta una premessa di tipo tecnico. Il fatto che per la maggior parte si tratti di sceneggiati televisivi incide sugli strumenti di persuasione del pubblico, sulla verosimiglianza, sul coinvolgimento dello spettatore nella storia: le inquadrature da piccolo schermo sono riduttive rispetto alle tecniche analogiche e poi digitali di ripresa cinematografica per il grande schermo (da cinemascope all'ultra HD e risoluzione 4K), la quale suppone una più ampia profondità di campo e accuratezza dell'immagine. Inoltre, la cinematografia permette una quantità di campi lunghissimi, campi successivi e alto numero di

comparse; suppone dei piani sequenza efficaci, l'uso frequente di primi o primissimi piani, l'uso parsimonioso delle scenografie di cartapesta, richiede dei montaggi più complessi, ecc. La differenza tra i due media si nota anche nella cura per la soundtrack (titoli iniziali e di coda, temi musicali dedicati, nel caso delle miniserie, ecc.).

In quanto all'attenzione per la verità storica, per alcuni dei titoli l'argomento è del tutto irrilevante, come nel caso di quelli di genere (1975 – arti marziali, 1994 – a luci rosse e 1998 – divertimento per le casalinghe) e per altri è poco rilevante, come nel caso delle pellicole del 1938, 1962 e 1965. In altri ci sono delle inavvertenze più o meno suggestive, come l'età del Gran Khan, l'identificazione delle varie capitali mongole[17], oppure eventi come battaglie, conquiste, tradimenti[18]. Per quanto riguarda i riti e le tradizioni delle culture locali, tanto accuratamente trattate dall'originale di Marco Polo (cerimonie, abitudini, costumi, rimedi naturali), di nuovo, sono gli stessi due sceneggiati del 1982 e del 2016 a curarli con attenzione[19].

La cornice del testo e la presenza di Rustichello da Pisa è un altro elemento interessante nell'analisi comparativa. Nel racconto del *Milione* è molto raro che Rustichello si faccia sentire come narratore usando la terza persona invece della prima che identifica la voce di Marco. Nelle riduzioni degli anni '60, la voce narrante è presente, ma fuori campo e extradiegetico, come d'uso delle pellicole del periodo. Nello sceneggiato del 1982 la cornice è fondamentale per la diegesi, in quanto si premette che il personaggio di Marco venga sottoposto a un giudizio pre-inquisitoriale per le presunte falsità e per sospetto di eresia. Mentre la Chiesa non aveva mai accusato di eresia il mercante veneziano nel Duecento e semmai era intervenuta operando delle censure nei codici del *Milione* richiesti e messi in circolazione ulteriormente, il film di Montaldo promuove come cavallo di battaglia l'idea di censura, di condanna dell'alterità e di necessità di difesa delle novità, tanto che Rustichello diventa quasi un avvocato di Marco. In fine, nello sceneggiato del 1998 la cornice esiste, al fine di spezzare e concludere i vari capitoli narrativi.

[17] La confusione viene chiarita nel *Milione di Marco Polo* di Maria Bellonci: Cambaluc / Cambalau / Cambalù / Khanbaliq (Pechino) più vicina al confine con i cinesi, è la capitale invernale; sita nel cuore del territorio mongolo, Ciandu / Shang-tu è la capitale estiva e Caracoron / Caracorum è la vecchia capitale di Gengis-Khan (cfr. Bellonci 2024, 77 e ant.)

[18] L'unica produzione che osserva il rapimento e poi l'uccisione dell'ultimo imperatore Sung è sceneggiato del 2014, mentre in quello del *1982* esiste solo una breve scena dell'imperatrice madre cinese ricevuta alla corte.

[19] La ritualità dei banchetti e la predisposizione gerarchica delle situazioni nella corte è molto interessante e coreografica. Maria Bellonci la riprende e sviluppa nel romanzo ed è presente nel film del 1982. La festa di capodanno (Bellonci 2024, 95-96) viene ripresa in uno degli episodi della serie Netflix.

Venezia, la città dei Polo, è un altro tema di interesse, in quanto non è soltanto il punto fermo di partenza e di arrivo dei viaggiatori, ma anche il topos di riferimento culturale e affettivo di Marco, oltre che una delle "città-madri" del Duecento. Considerando, d'altronde, la bellezza e originalità scenografica della città e l'*appeal* per il pubblico internazionale, sarebbe stato difficile trascurarla. Eppure, completamente assente nella pellicola del 1938, la città lagunare appare in quella del 1962 dove l'inizio è girato a Venezia, con angoli non famosissimi, ma specifici e con comparse che alludono, per l'accento, ai veneziani. Nello sceneggiato del 1982, la Serenissima è ricostruita apposta per il set, all'Arsenale, con molta cura per i dettagli e con Piazza San Marco a scala ridotta. In quello del 1998 appare una città di cartapesta, ripresa nello studio e ridicola, confacente ad una produzione di *low budget* e basso tasso culturale. Nella miniserie del 2007, poi, una sola scena interessa la città ma è anacronistica, con uno dei palazzi del Canal Grande costruiti nel Cinquecento. Finalmente, nella produzione del 2014-16 Venezia è implicita nei dialoghi, non esplicita nelle immagini.

Il personaggio di Marco Polo nell'evoluzione del cinema si merita, a questo punto, un'analisi puntuale, ancora più rilevante dalla prospettiva dei rapporti con i personaggi-chiave della sua vita. Infatti, il rapporto con il padre è fatalmente influito, antropologicamente, dall'epoca a cui risale l'adattamento: nei film del 1979 e 2016, Marco adolescente si dimostra ribelle, in contrasto con l'autorità paterna, perfino accusatore poiché considera Niccolò colpevole per aver abbandonato la famiglia. Naturalmente, tali modi sarebbero stati impossibili nel Medioevo, ma da una parte rispecchiano, invece, l'emancipazione dei giovani nel Giappone alla fine dell'ottavo decennio[20] del Novecento – e d'altra parte, si fanno portavoce di una nuova epoca di pacato distacco dalla superiorità genitoriale negli anni dieci del nuovo Millennio, nella società occidentale. Nello sceneggiato Netflix, questo conflitto intergenerazionale diventa uno dei fili rossi della trama. Nella miniserie del 2007, invece – ovvero in un periodo di pacifica convivenza intergenerazionale nella società occidentale come lo era l'inizio del nuovo Millennio – il padre/amico è bonario, condiscendente con le scelte del figlio, fautore del libero arbitrio.

Nel rapporto con le donne, Marco è tendenzialmente donnaiolo, soprattutto nei film degli anni '60, in cui il cinema promuove l'immagine del maschio bello, giovane, indipendente, arrogante. Nella produzione americana del 1962, addirittura la ragione dell'abbandono di Venezia è il suo vizio, in quanto scappa da un matrimonio riparatorio; ed è il leitmotiv del film, dato che

[20] La sub-cultura *otaku* si riferisce proprio ai giovani appassionati di manga, animé e prodotti simili, veri e propri secchioni amanti della tecnologia, dei videogiochi, degli pseudo-valori da essi promossi e della pseudo-autorità derivata dall'aspetto di tuttologi della nuova realtà.

alla fine sfugge perfino a quello con Kokacin, portato via dall'indipendenza, dallo spirito di avventura e da altri cliché maschilisti. *Quel* Marco Polo non si fa scrupoli nel chiedere favori alle donne ed è addirittura maestro d'amore per l'ignorante principessa orientale e per le sue donne di corte. In questo, egli si muove tra la banalizzazione dell'Ulisse dantesco e un moderno e arrogante James Bond. Ne è testimone la battuta: "Voi cinesi dovete ancora inventare la macchina per fermare un italiano innamorato". Nello sceneggiato italiano del 1982, poi, un episodio è dedicato all'amore per una improbabile giovane veneziana cresciuta nell'Oriente – un'invenzione già presente nel romanzo scritto da Maria Bellonci, quindi una componente epica di gusto letterario femminile, in fondo – che lui salva dalla condanna alla morte ma non dall'esilio, sacrificando il suo amore perché, in fondo, "moglie e buoi dai paesi tuoi". Mentre, invece, l'esotica principessa Kokacin semplicemente non rientra nella sua sfera sensuale.

Questo cambia nella serie del 2016, dove l'amore per la pseudo-Kokacin viene costantemente represso perché eticamente scorretto. D'altronde, nella migliore correttezza politica e nel più genuino stile *woke*, questo Marco Polo di tono dimesso e accomodante ma di indole civilizzatrice è determinato a riscattare le colpe moderne della civiltà occidentale.

Nel confronto tra le due civiltà, il mercante veneziano rispecchia, di nuovo, l'ideologia e la prospettiva propria dei produttori delle varianti cinematografiche. Nella pellicola del 1938 e in quella del 1962, il nostro appare come un avventuriero sradicato ed errante, curioso e spensierato, privo di amor filiale e di qualsiasi ragione per i suoi vagabondaggi. È allo stesso tempo un occidentale furbo educato nella logica dell'utilitarismo e dell'edonismo e un ignorante fiero di sé; ingenuamente irriverente, il Marco impersonato da Rory Calhoun si mette a ridere ad una cerimonia religiosa con elementi di prestigio. A distanza di soli due anni, il Marco di Horst Buchholz è molto più rispettoso nei confronti della cultura che lo accoglie, tanto da voler comprenderla a fondo. I film successivi seguono tendenzialmente la stessa linea, tranne quelli di genere e, di nuovo, quello del 1998, che resta alla superficie di tutti i temi. Molto interessante, invece, il Marco dei cartoni animati giapponesi, scaturito direttamente dal mondo orientale e, sebbene non molto approfondito nei pensieri e sentimenti, palesemente mosso da una curiosità non ingenua nei confronti dell'Oriente e fatalmente più tiepido negli affetti e nei modi occidentali.

Un altro punto che merita attenzione, nelle dinamiche che caratterizzano il protagonista delle varie attuazioni cinematografiche, è il suo rapporto con il servo cinese, come spia di evoluzione del pensiero occidentale nel cinema. Nel film del 1962 Marco salva un cinese dalla tortura, ma non lo può salvare dal proprio destino: i due mondi non si mischiano; non ancora. Lo stesso avviene

nel telefilm di Montaldo, del 1982: le due culture di appartenenza non si compenetrano e il rapporto resta distante e credibile, in questo. Nel *divertissement* televisivo del 1998 esiste uno schiavo namibiano che il fratello minore di Marco riscatta e libera, in un impulso di generosità condiscendente, di (imbarazzante) tolleranza occidentale. Nella miniserie del 1982 e in quella del 2007, all'ospite veneziano viene attribuito in dono questo servo e diventa il suo miglior amico, in seguito a un lungo processo di conoscenza reciproca basata sul mutuo rispetto. Finalmente, nella serie Netflix, Marco diventa lui stesso il servo, poiché la *political correctness* ha fatto capolino sulla piattaforma americana e l'occidentalismo che imperava prima ora deve apparentemente fare i conti con vecchie colpe e tentare di pareggiare soprattutto a livello di immagine. Ma il tema è vasto e sicuramente non è qui il posto per prenderlo in discussione.

Altri personaggi che fanno da spalla a Marco meriterebbero uno studio comparativo consistente. Kublai Khan viene ritratto da vecchio rimbambito e ignorato nelle prime due riduzioni cinematografiche, ed è assente nel film del 1998. Appare invece, come un anziano saggio nella pellicola del 1965. La sua presenza più suggestiva si registra nella serie del 2016, dove compare un grande capo politico maturo ma non anziano e, praticamente, un co-protagonista della vicenda. Le riduzioni cinematografiche più significative, come si delineano quella del 1982, quella del 2016 e parzialmente quella del 2007, hanno in comune anche questo: come nel *Milione*, l'immagine del Khan dei mongoli viene arricchita da forti valenze apologetiche.

Però sono soprattutto i personaggi proposti come antagonisti di Marco Polo a essere interessanti: il consigliere traditore[21] Achmed / Monka / Ja Sidao, il Veglio della Montagna[22] come capo della setta di assassini dipendenti dall'hashish, l'erede al trono mongolo Chinkin / Jinjim, i parenti del khan che ambiscono al potere e rendono il sale delle varie trame.

Uno dei pregi de *Il Milione* è che alterna elementi di storia con altri da leggenda, come quella del Veglio della Montagna e la setta degli assassini. L'evocazione del grande conquistatore dell'Oriente Alessandro Magno ricorre in più passi della storia di Marco raccontata con le parole di Rustichello e la si ritrova, anche se solo in modo laterale, in quasi tutte le produzioni cinematografiche occidentali, persino in quella del 1998. Un episodio memorabile

[21] Nel *Milione*, questo personaggio è presente solo nel codice di Ramusio e non negli altri. Maria Bellonci ne intuisce il peso come antagonista, nella creazione di un *plot* – la vera posta in gioco della sua impresa di novellizzare il *Milione* – e gli conferisce un rilievo a tutto sesto.

[22] Il Veglio della Montagna è un personaggio-chiave nel film del 1965: usa una maschera d'oro, è una specie di capo mafioso orientale, autoironico ma attento al personaggio che si è creato manipolando la gente intorno con vari artifici; insomma, è una specie di Mago di Oz, sa che la gente segue l'immagine, non l'uomo.

è quello che si svolge, nello sceneggiato di Montaldo, davanti all'Albero Secco che segna il posto dove avvenne, secondo la leggenda, la battaglia tra Alessandro e l'imperatore persiano Dario.

Qualche parola ora sugli elementi di civiltà, ovvero le tradizioni, i riti, le abitudini e il folklore orientale e il modo in cui sono riprodotti nelle produzioni cinematografiche. Nel testo del *Milione* è evidente che ci si confronta con una civiltà non soltanto profondamente diversa, ma anche per certi versi più avanzata, rispetto a quella occidentale: che si tratti dell'igiene, dell'organizzazione dello stato e del censimento, delle invenzioni come la polvere da sparo, i soldi di carta, le strade lastricate, del commercio, dell'organizzazione per arti e mestieri, del divertimento organizzato, della prostituzione come strumento di potere, del teatro tipo kabuki come via di sfogo della scontentezza popolare e quant'altro. Vi sono poi i riti funebri[23], il modo di giustiziare i traditori di sangue nobile senza macchiare del loro sangue la terra, le strategie di guerra[24], ecc.

Chi ha letto *Il Milione* è certamente curioso di sapere quante delle invenzioni e novità straordinarie che incantano il viaggiatore europeo nel Medioevo e che lì godono di descrizioni dettagliate sono rappresentate – e come – sullo schermo. E scoprirà, per esempio, che la Grande Muraglia è presente nel film del 1962 in una scena generica, che riappare in modo consistente nella serie animata del 1979, ma è invece misteriosamente assente nel telefilm del 1982. Oppure che la polvere da sparo è un tema di interesse sempre nella pellicola del 1962 e in quella successiva, dove il mercante è una specie di eroe ingegnoso che insegna ai locali come usare le proprie invenzioni; nello sceneggiato del 1982, il tema è marginale, mentre nel più recente, gli effetti speciali e in particolar modo la CGI (Computer Generated Imagery) sono talmente naturali, che la polvere da sparo cessa di essere un argomento. Ma poi ci sono i soldi di carta bambagia considerati con diffidenza poiché l'Europa non era ancora preparata per questo grosso cambiamento; la tecnica tipografica che resta un mistero indecifrabile, il mangano che viene accennato poco, il sistema delle poste e dei messaggeri e soprattutto la pastasciutta – un imperdibile argomento di ironia e facile ammiccamento al pubblico usato come elemento comico in molte delle riduzioni cinematografiche.

La religione è uno dei temi importanti nel *Milione*. Era normale che fosse trattato anche nelle riduzioni cinematografiche di consistenza: la figura del cardinale Tedaldo Visconti futuro papa Gregorio X, l'incontro dei Polo col papa, la curiosità di Kublai per il cristianesimo e la richiesta dei saggi cristiani per far

[23] Molto suggestiva nel *Milione* la storia del rito di matrimonio per i due bambini morti, ripresa tale quale nel romanzo della Bellonci e poi nel telefilm del 1982 e in quello del 2007.

[24] Nello sceneggiato Netflix accendere i cavalli bianchi che rientrano a casa e bruciano la città riprende l'idea di Gingis-Khan di mettere fuoco alle rondini e liberarle nella città da assediare.

convincere i mongoli della validità di questa religione e soprattutto per far conoscere e legittimare in Europa il proprio potere, le tribolazioni per ottenere l'olio della Tomba Santa, sono altrettanti capitoli d'interesse. Nella miniserie RAI, il personaggio del cardinale Visconti, futuro pontefice illuminato, interpretato da Burt Lancaster, svolge una parte importante; sempre lì, uno degli episodi narrati è quello dei Tre Re Magi e della leggenda delle "fontane di fuoco", ovvero dei pozzi di petrolio. Lì e nel telefilm del 2007, l'imperatrice Chabi, la madre cristiana del Khan, allude un po' all'imperatrice Elena madre di Costantino, mentre nello sceneggiato Netflix, il capo mongolo cristiano Nayan è un personaggio chiave: la storia che era iniziata con l'uccisione di un monaco cristiano conclude la stagione con questo mongolo cristiano e con l'immagine della croce, come per alludere ad un futuro conflitto religioso.

Di libri poderosi e densi come *Il Milione* ce ne sono pochi nella storia della letteratura universale. Di solito si tratta di testi canonici e che fungono da ispirazione per altri testi in vari ambienti. Verso la fine di quest'analisi, una domanda sorge, come sempre in questo tipo di studi: quali sono le eliminazioni calcolate e quali le perdite, negli adattamenti? E quali, magari, le ragioni? Prima di tutte, quella evidente: la materia è talmente vasta che si deve per forza operare una scelta e tralasciare storie, miti, popoli, intere zone geografiche. In questo modo, tantissimi luoghi del libro sono assenti, come Iraq (Baghdad, "la Roma dei saraceni"), Kurdistan (Mosul) Siberia, Isole Maschia e Femmina, Sri Lanka, ecc. Accanto a questi, mancano molti degli aspetti che riguardano il commercio e le rotte commerciali, i riti religiosi, il folklore (aneddoti, miti locali), alcuni elementi culturali d'interesse (come il riferimento a San Tommaso, alla Tomba di Adamo, ecc.), gli animali insoliti e così via. Sembra che tutti i film finora sfornati dal cinema occidentale e orientale non siano riusciti a coprire né la materia de *Le divisement du Monde*, né la ricchezza de *Le divertisment du Monde* visto e raccontato da Marco Polo.

Tirando le somme, purtroppo è difficile credere che gli sceneggiatori e i produttori di alcuni di questi film abbiano letto il testo originale e che si siano inoltrati nello studio della figura di Maco Polo, oltre alle informazioni che è possibile trovare in qualsiasi enciclopedia o libro di testo di storia. Per parlare di una eredità che renda onore al *Milione* restiamo intorno a Maria Bellonci e ai suoi due tipi di lavori sul testo e al classico telefilm di Montaldo. E questo nonostante la scrittrice madrina del Premio Strega non sia particolarmente apprezzata nell'ambiente accademico, non essendo ancora riconosciuta come storica della letteratura o meglio ancora come una delle prime praticanti dei Cultural Studies.

L'eredità del *Milione* ci appare mutilata dai gusti, dalle mode cinematografiche e dalle ideologie, perfino da quelle più recenti. Infatti, non è

lineare, dipende dal contesto socio-culturale (tendenze, ideologie), come si è dimostrato. Pure le collaborazioni internazionali rispecchiano questa visione contestuale e politicamente corretta, soprattutto nelle coproduzioni che hanno un pilastro cinese. Sembra che, forse con un'unica eccezione, l'Oriente dei Polo sia ridotto alla Cina, con poche incursioni passeggere in altri posti appena accennati. Mancano però vasti territori dell'Asia Meridionale, quelle del ritorno di Marco, che nel *Milione* sono tra le più affascinanti descrizioni, alcuni già sopra citati: India e Sri Lanka, Myanmar, Vietnam, Laos / Cambodia, Sumatra / Malaysia, Singapore. E poi la stragrande Russia, compresa la Siberia suggestivamente chiamata da Marco l'Oscurità.

Eppure la materia estremamente ricca e generosa de *Il Milione* ci determina a concludere fiduciosamente che gli appuntamenti cinematografici con Marco Polo non finiscono qui e forse riusciranno ancora a sorprenderci, come succede per i grandi testi dell'umanità.

BIBLIOGRAFIA

Bellonci, Maria. 2021. *Marco Polo.* Prefazione di Alessandro Barbero. Milano: BUR Rizzoli

Bellonci, Maria. 2024. *Il Milione di Marco Polo.* Milano: Mondadori Oscar Storia

Gaudreault, André. 2006. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*. Prefazione di Paul Ricoeur. Torino: Lindau

Manzoli. Giacomo. 2003. *Cinema e letteratura.* Roma: Carocci

Polo. Marco. 2024. *Il Milione. La descrizione dettagliata del mondo*. Traduzione di Giordano Tedoldi. 2024. Postfazione di Renata Pisu. Venezia: Marsilio Editore

Long, Jean le. 1420. *Livre des merveilles. Itinerarium de mirabilibus orientalium Tartarorum* (open source: https://archive.org/details/MarcoPoloMerveilles1475/page/n7/mode/2up)

Filmografia

Connor, Kevin (reg.). *Marco Polo*. 2007. SUA: Robert Halmi, Michael O'Connor, Shan Tam (prod.)

Chang, Cheh (reg.). *The Four Assasins / L'Inferno dei Mongoli*, 1975. Hong-Kong: Shaw Brothers Studio (prod.)

D'Amato, Joe. Damiano, Luca. *Marco Polo - La storia mai raccontata*. 1994. Italia: Golden Hawk (prod.)

Dezaki, Osamu. Fujita, Katsuhiko, Mori, Masaki (reg.). *Animation kikō Marco Polo no boken / Le avventure di Marco Polo*. 1979. Giappone: Madhouse. NHK (prod.)

Erschbamer, George. *The Incredible Adventures of Marco Polo on his Journey to the End of the Earth*. 1998. Ucraina / SUA: Ernie Barbarash, Giancarlo Sini (prod.)

Fusco, John. *Marco Polo*. 2014-16. SUA: The Weinstein Company for Netflix (prod.)
La Patellière, Denys de. Howard, Noël (reg.). *La fabuleuse aventure de Marco Polo, "l'echiquier de Dieu"* / *Marco the Magnificent / Le meravigliose avventure di Marco Polo.* 1965. Afganistan / Egitto / Francia / Italia / Jugoslavia: Italaf, Mounir Rafla, SNC, Ittac, Prodi Cinematografica, Avala Film (prod.)
Mayo, Archie (reg.). *The Adventures of Marco Polo / Uno scozzese alla corte del Gran Kan*. 1938. SUA: Samuel Goldwyn (prod.)
Pierotti, Pietro (reg.). Fregonese, Hugo. *Marco Polo. La grande avventura di un italiano in Cina / Mighty Adventurer of them all.* 1962. Italia / Francia: Alta Vista, Filmorsa, Panda Film (prod.)
Montaldo, Giuliano (reg.). *Marco Polo*. 1982. Italia: RAI.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 103 - 115
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2026.2.05

SULL'EREDITÀ CULTURALE CON CALVINO ED ECO: *PERCHÉ LEGGERE I CLASSICI* E *NON SPERATE DI LIBERARVI DAI LIBRI*

Delia-Ioana MORAR[1]

Article history: Received 01 June 2025; Revised 21 November 2025; Accepted 05 January 2026; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.
©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeș-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *On Cultural Heritage with Calvino and Eco:* Why Read the Classics *and* Don't Hope to Get Rid of Books. Italo Calvino and Umberto Eco have expressed throughout their lives, both through their work and through their public appearances, their vision on the importance of past cultural heritage, literature, books, classics. This study aims to analyze, in particular, four writings of the two authors in which they speak about classics, books, reading and the importance of knowledge in general in our lives. In the essay *Why read the Classics?*, Calvino gives us fourteen definitions and as many reasons to get closer to the work of the great classics of literature. In the dialogue between Umberto Eco and the French writer Jean-Claude Carrière, entitled *Don`t hope to get rid of books*, they talk about their passion for books, for reading, about what we inherited from the past and about what we will leave to the future generations. One of the most burning problems we face today is that of filtering and selection and the criteria by which we select what to keep and what to bury from the multitude of publications that appear today. In the extraordinary essay entitled *American Lessons: six proposals for the next millennium*, Calvino leaves us a precious legacy in which he anticipates the qualities that the literature of our century should have and convinces us, once again, of the fundamental

[1] **Delia-Ioana MORAR** insegna Letteratura e lingua italiana presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze della Facoltà di Lettere dell'Università *Babeș-Bolyay* di Cluj-Napoca. Si occupa prevalentemente di letteratura italiana moderna e contemporanea e tra i suoi ultimi lavori vi sono saggi e articoli sul romanzo di formazione contemporaneo, sul romanzo degli intrecci e su autori come Carlo Emilio Gadda e Italo Calvino. È co-autrice di uno studio sul barocco italiano e francese: *Sur le baroque encore ... Ancora sul barocco* (Édition universitaires européennes, 2010) e autrice del libro: *Il libro e il valore del libro nell'opera di Umberto Eco* (Casa Cărții de Știință, 2021). E-mail: delia.morar@ubbcluj.ro.

importance of past and present literature. The same does Eco in his essay *On Literature*. We cannot really know who we are if we do not look to the past, but it is also essential to have our eyes turned to the Future.

Keywords: *cultural heritage, classics, literature, books, knowlege*

Uno degli aspetti che accomuna il pensiero di Italo Calvino e di Umberto Eco è la loro abilità di interpretare in una maniera brillante il presente, di anticipare con molta precisione il futuro, ma rivoltando sempre lo sguardo verso il passato e gli insegnamenti da esso ereditati. Non si potrebbe affrontare un tema come quello dell'eredità culturale e della memoria senza prendere in considerazione questi due autori e le loro prospettive sull'argomento, espresse ripetutamente e in vari modi e forme attraverso la loro intera opera.

Nel presente studio ci soffermeremo, in modo particolare, su quattro dei loro testi in cui troviamo i loro pensieri e la loro visione sull'importanza del sapere, dei libri, della letteratura e dei classici nella vita. Sono quattro saggi che affrontano l'eredità culturale che noi abbiamo ricevuto, ma, soprattutto, ci fanno riflettere su quello che noi lasceremo in eredità alle generazioni future. Un altro elemento che hanno in comune i due intellettuali presi in esame è quello di essere considerati i primi postmoderni italiani. Se per Calvino il postmoderno è il gioco delle combinazioni, per Eco è il gioco delle interpretazioni: nel primo domnina la geometria dell'immaginazione, nel secondo l'enciclopedia del sapere. Le loro strategie sembrano completarsi: la narratività combinatoria e auto-riflessiva di Calvino e la macchina ermeneutica e intertestuale di Eco convergono nella messa in crisi dell'idea di un senso unico e stabile del testo. Senza insistere troppo su quest'etichetta, diremo soltanto che sono postmoderni anche perché, come afferma Eco nelle famose *Postille* al *Nome della Rosa*: hanno capito che il passato deve essere rivisitato, sfruttato, reinventato, reinterpretato, trattato con ironia, rivalutato e loro lo hanno fatto egregiamente nei loro romanzi e in molti dei loro saggi.

Iniziamo il nostro percorso dalla raccolta di saggi di Italo Cavino, *Perché leggere i classici*, pubblicata postuma nel 1991. Per quanto il presente possa risultare insoddisfacente o limitato, per Calvino, è comunque il luogo da cui possiamo proiettarci in avanti e, al tempo stesso, recuperare e reinterpretare il patrimonio culturale che abbiamo ricevuto. Per trarre il massimo vantaggio dalla lettura di un classico, dobbiamo, prima di tutto, stabilire «da dove» lo stiamo leggendo e poi, saper «alterare con sapiente dosaggio la lettura d'attualità. E questo non presume necessariamente una equilibrata calma interiore: può essere anche il frutto d'un nervosismo impaziente, d'una insoddisfazione sbuffante»

(Calvino 2017, 11). La tradizione è costantemente riattivata dal nostro sguardo contemporaneo e risulta necessario essere ben ancorati nei rumori del presente perché il passato possa essere rilevante per noi.

Nel primo saggio, che dà anche il titolo alla raccolta di trentasei articoli, ci vengono fornite ben quattordici definizioni del concetto di classico e altrettanti motivi per frequentarli. Prima di tutto, un *libro classico* è quel libro che va riletto, non basta mai una sola lettura (Calvino 2017, 5). Ogni rilettura di un tale libro porterà ulteriori piaceri e scoperte, ma è ancora più fortunato chi lo legge per la prima volta e ne trova anche le migliori condizioni per goderselo. Lo scrittore sostiene che le letture affrontate in gioventù pur segnate da una comprensione spesso parziale dovuta alla fretta o alla distrazione, non sono prive di valore: esse forniscono infatti dei modelli, delle categorie e criteri di giudizio, cioè, i primi strumenti interpretativi. Una lettura più consapevole e approfondita, quella che riesce a cogliere tutte le sfumature, avviene soltanto in età matura (Calvino 2017, 6-7). Un *classico* è quel libro che continua ad agire anche quando sembra dimenticato, si sedimenta nella memoria e influenza in modo implicito i nostri schemi mentali e comportamentali. Proprio per questo, ogni rilettura si configura come un'esperienza di scoperta: riconosciamo in noi tracce assimilate in precedenza, ogni ritorno ad esso produce un effetto di rivelazione, come se il testo si mostrasse per la prima volta, mentre anche il primo incontro è già, in qualche misura, un recupero di qualcosa che ci appartiene. Insomma, si dice *classico* «quel libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire» (Calvino 2017, 7). La frequentazione, la rivisitazione dei classici della letteratura configura uno spazio di dialogo che attraversa i secoli, permettendo al lettore contemporaneo di entrare in relazione con le voci del passato e di confrontare la propria esperienza con quella degli autori che lo hanno preceduto. Questo dialogo può arricchire la nostra comprensione e la nostra visione del mondo.

Anche Umberto Eco considera la lettura come un dialogo a distanza tra il lettore e l'autore. Ogni lettore, entrando in contatto con un testo, lo interpreta e reinterpreta in base alle proprie esperienze, alle proprie conoscenze e alla propria prospettiva, contribuendo così a crearne un significato unico. Ogni lettura modifica il libro, così come gli eventi che ci capitano durante la vita modificano noi: «Un grande libro resta sempre vivo, cresce e invecchia con noi, senza mai morire» (Carrière, Eco 2017, 136). Inoltre, Eco sostiene che un capolavoro non nasce tale, lo diventa e le grandi opere si influenzano reciprocamente attraverso di noi. Per esempio, Kafka è stato sicuramente influenzato da Cervantes, ma possiamo affermare anche che Kafka abbia influenzato Cervantes tramite noi, così come Gérard Genette ce lo ha dimostrato: «Se leggo Kafka prima di leggere Cervantes, attraverso di me e a mia insaputa, Kafka modificherà la mia lettura del *Chisciotte*. Allo stesso modo in cui i nostri percorsi di vita, le nostre personali

esperienze, l'epoca in cui viviamo, le informazioni che riceviamo, tutto, anche i nostri incidenti domestici o i problemi dei nostri figli, tutto influenza la nostra lettura delle opere antiche» (Carrière, Eco 2017, 136).

Tornando a Calvino e alle sue definizioni dei classici, egli continua con la stessa idea secondo la quale «i classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato» (Calvino 2017, 8). Gli esempi che il Nostro riporta per sostenere la sua idea fanno riferimento all'*Odissea* di Omero e a Kafka. Leggere oggi l'*Odissea* solleva inevitabilmente interrogativi sulla natura dei significati che vi riconosciamo: non possiamo non chiederci se le interpretazioni sedimentatesi nel corso dei secoli fossero già implicite nel testo originario oppure rappresentino rielaborazioni, espansioni successive o deformazioni prodotte dalla tradizione interpretativa. Inoltre, una lettura o rilettura di Franz Kafka ci fa riflettere sull'uso spesso improprio e semplificato del termine «kafkiano» che viene usato troppo spesso oggi e non sempre rispecchia la realtà dello scrittore praghese.

Ma un libro *classico* ha anche questo potere di provocare continuatamente una moltitudine di discorsi critici su di sé e, inoltre, allo stesso tempo, è capace di combatterli e allontanarli da sé. I *classici* sono libri che si conoscono anche senza averli letti, ma una volta letti, si rivelano sicuramente inaspettati, inediti. Tutto questo avviene se il lettore riesce a stabilire un rapporto con il testo che legge e se la lettura si fa per amore, non per obbligo o dovere. È classico un libro che ci rivela qualcosa sull'universo e una volta letto diventa come una sorta di talismano e ci aiuterà a comprenderci meglio e a chiarire le prospettive da cui guardiamo sia il presente che il passato. Come Eco, anche Calvino non nega che la modernità e la quotidianità possano influenzare la nostra comprensione di questi testi e secondo lui «è classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma allo stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno. È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona» (Calvino 2017, 12). L'opposizione viene dunque costruita fra due piani storico-acustici, dove il classico è durevole e l'attualità è effimera. Passato e presente possono anche scambiarsi le parti rispetto al soggetto, ma il punto d'incontro sta nel principio della reciprocità: «il valore di ciò che persiste nel tempo non può prescindere dalla relazione con la contingenza presente e viceversa» (Barenghi 2024, 186).

Sicuramente la bellezza dei classici non consiste nel conoscerli tutti, ma una biblioteca ideale, secondo l'opinione di Italo Calvino: «dovrebbe comprendere per metà i libri che abbiamo letto e che hanno contato per noi, e per metà libri che ci proponiamo di leggere e presupponiamo possano contare. Lasciando una sezione di posti vuoti per le sorprese, le scoperte occasionali» (Calvino 2017,

13). A proposito di biblioteche, Umberto Eco racconta che quando gli veniva chiesto se avesse letto tutti i libri che erano nella sua biblioteca, rispondeva che a casa sua c'erano solo libri che non aveva letto e questa era la ragione per cui continuava a tenerli oppure che i libri che aveva in biblioteca erano quelli che avrebbe dovuto leggere la settimana successiva, mentre quelli già letti, li teneva tutti all'università. Il grande semiologo sostiene che i libri si possono leggere anche da soli. Secondo una sua teoria, tutti noi abbiamo libri in casa che non abbiamo letto e nel corso degli anni li abbiamo spsostati varie volte, spolverandoli li abbiamo aperti e abbiamo letto qualche pagina oppure abbiamo letto altri libri che li citano. E così, finiamo per prendere questi libri in mano per leggerli finalmente e ci accorgiamo di conoscerli già (Carrière, Eco 2017, 220-221). Bisogna provare per credere, ma riteniamo sia una teoria che vale la pena mettere in pratica per verificare se può funzionare veramente.

Tornando a Calvino, la conclusione al suo saggio sull'importanza della lettura dei classici è una molto semplice: «La sola ragione che si può addurre è che leggere i classici è meglio che non leggere i classici» (Calvino 2017, 13). E se qualcuno pensasse che non merita di far tanta fatica, Calvino cita il filosofo romeno Emil Cioran, il quale racconta la storia sulla morte di Socrate e il fatto che: «Mentre veniva preparata la cicuta, Socrate stava imparando un'aria sul flauto. "A cosa ti servirà?" gli fu chiesto. "A sapere quest'aria prima di morire"» (Calvino 2017, 13). Una risposta che, dati i tempi materialisti che viviamo, noi, che ancora crediamo nell'importanza degli studi umanistici, possiamo dare, parafrasando Calvino: è sempre meglio sapere le cose che non saperle.

Passiamo ora al dialogo tra Jean-Claude Carrière e Umberto Eco, *Non sperate di liberarvi dai libri,* moderato dal giornalista, scrittore ed editore francese, Jean-Philippe de Tonnac che è stato prima pubblicato in francese nel 2009 e poi tradotto anche in italiano. I due intellettuali hanno in comune la passione per i libri e il piacere di collezionarli. Da questo dialogo informale si delinea una riflessione ampia sulla storia e sull'evoluzione del libro, a partire dai suoi primi supporti materiali fino alla nascita della stampa e alla figura dell'editore moderno. Vengono ricordati eventi cruciali quali l'invenzione della stampa a caratteri mobili, le pratiche di censura e le distruzioni dei libri. Si discute intorno alla nozione di classico e sul valore degli incunaboli, sulle modalità di lettura e sulla trasmissione del sapere attraverso i secoli. I due interlocutori affrontano anche il problema delle conseguenze e le trasformazioni introdotte da Internet, soprattutto in relazione alla memoria e alla conservazione del sapere, offrendo lungo la discussione definizioni puntuali dei principali concetti legati al mondo dei libri e del sapere.

Alla domanda di Carrière se nella vita sia davvero importante sapere, il semiologo italiano risponde con molta convinzione che secondo lui è fondamentale:

> Il vecchio che, la sera, sotto la quercia, racconta le storie della sua tribù stabilisce il legame della tribù col passato e trasmette l'esperienza degli anni. La nostra umanità è sicuramente tentata dal pensiero, come fra gli americani, che ciò che è passato tra trecento anni non conti più e non abbia più alcuna importanza per noi. George W. Bush, che non aveva letto le opere sulle guerre inglesi in Afghanistan nell'Ottocento, non ha potuto trarre il minimo insegnamento dall'esperienza degli inglesi e ha mandato i suoi allo sbaraglio. Se Hitler avesse studiato la campagna di Russia di Napoleone, non avrebbe fatto la stupidaggine di imbarcarsi di nuovo in una storia del genere. Avrebbe saputo che l'estate non è mai abbastanza lunga per arrivare a Mosca prima dell'inverno. (Carrière, Eco 2017, 251-252)

L'indagine storica, per Eco, spiega il suo discepolo Claudio Paolucci nel suo libro *Umberto Eco. Tra ordine e avventura*, non si limita a descrivere il passato, ma mira a ricostruire il codice interpretativo che consente di comprendere tale concetto, collocandolo nella trama dei rapporti storici e culturali che lo definiscono. Scoprire e riscoprire il passato indagando la Storia ci permette di definire un problema non solo nei suoi termini espliciti, ma anche nello sfondo culturale e concettuale che ce lo rende intelligibile e identificare il dominio a cui appartiene per riuscire a trovare una soluzione: «Ne deriva che l'identità di un problema dipende dal particolare modo in cui un'epoca organizza la propria Enciclopedia del sapere» (Paolucci 2016, 53). Per risolvere un problema, una volta stabilito il dominio a cui appartiene, bisogna superare i confini di quel campo e trovare connessioni con domini differenti. Per capire veramente le cose che facciamo, dobbiamo capire le cose che fanno e hanno fatto anche gli altri prima di noi, avere cioè un'immagine complessiva dell'intero Sapere. Paolucci sottolinea che nell'opinione di Umberto Eco i fenomeni culturali non possono essere compresi isolatamente: per esempio, le poetiche dell'avanguardia risultano intelligibili solo alla luce della teoria che ha influenzato la ricerca scientifica moderna, così come la figura di Superman e la letteratura di massa potrebbero richiedere un riferimento alle categorie critiche elaborate da Karl Marx e Antonio Gramsci (Paolucci 2016, 56). La lettura, la teoria, lo studio del passato e un approccio enciclopedico sono degli strumenti che possono agevolare la gestione del caos della realtà presente.

Uno dei principali problemi con cui ci confrontiamo nell'epoca moderna è trovare le dosi giuste per filtrare, selezionare la moltitudine di informazioni, di teorie e contro teorie presenti e passate con cui ci relazioniamo quotidianamente in tutti i campi del sapere. Un'altra delle questioni affrontate in modo costante da Eco è proprio quella della selezione delle cose che contano veramente per noi per poter dare un senso al nostro presente. Parlando della funzione della memoria, il Nostro ha sempre sostenuto che:

> Una cultura che non sa filtrare ciò che riceviamo in eredità dai secoli passati è una cultura che ci ricorda il personaggio di Funes, inventato da Borges in *Funes o della memoria*, che è dotato della capacità di ricordarsi tutto, cosa che è, propriamente, il contrario della cultura. Oggi ci sono degli studi su questo fenomeno che consiste nel rinunciare tacitamente a certi elementi, nel filtrare dunque, e contemporaneamente mettere altri elementi di questa cultura in congelatore, per l'avvenire. Gli archivi, le biblioteche, sono queste celle frigorifiche nelle quali immagazziniamo la memoria in modo che lo spazio culturale non sia tutto occupato, senza comunque rinunciare a quel che potrebbe interessarci un giorno. Potremmo sempre, in futuro, se lo vogliamo, tornarvi. (Carrière, Eco 2017, 61-62)

Una possibile soluzione sarebbe imparare «l'arte della sintesi». Jean-Claude Carrière aggiunge anche che alla fine imparando si impara. Nell'era della tecnologia è di fondamentale importanza acquisire gli strumenti necessari per selezionare e interpretare in modo consapevole informazioni la cui autenticità non è immediatamente verificabile. Ovviamente, concordano i due, il compito più difficile spetta agli insegnanti e alla scuola. Il consiglio che Eco offre è di chiedere agli studenti di fornire nel momento in cui svolgono un compito almeno dieci siti di informazione diversi e di confrontarli. Questo è l'unicio modo di sviluppare e valutare in modo autonomo e consapevole le informazioni reperite su Internet e di «imparare a non prendere tutto per oro colato» (Carrière, Eco 2017, 64). Le cose si sono ulteriormente complicate con l'avvento dell'intelligenza artificiale, ma sempre uno spirito critico educato costantemente e il controllo dell'autenticità delle informazioni ci possono salvare.

Abbiamo la convinzione che il suggerimento di Umberto Eco continuerebbe a essere quello di non perdere la fiducia nella superiorità del libro nella sua versione stampata e metterlo sempre al primo posto rispetto alle più moderne forme di supporto tecnologico. Ormai, il tempo gli ha dato ragione e abbiamo le prove che non si sbagliava minimamente quando sosteneva che dalla videocassetta al cd, dal dvd all'e-book, i supporti elettronici sono diventati rapidamente obsoleti e sempre meno efficienti, mentre il formato cartaceo sopravvive ormai da oltre cinque secoli. La pagina stampata continuerà a resistere ed è sicuramente molto più affidabile di qualsiasi risorsa digitalizzata o artificiale. Il libro è sempre stato «uno strumento della salvaguardia della civiltà» e le variazioni intorno alla sua forma non gli hanno modificato la funzione, né la sintassi:

> Il libro da leggere appartiene a quei miracoli di una tecnologia eterna di cui fan parte la ruota, il coltello, il cucchiaio, il martello, la pentola, la bicicletta. Ma per tanto che i designer si diano da fare, modificando qualche particolare, l'essenza del coltello rimane sempre quella. Ci sono macchine che sostituiscono il martello, ma per certe cose sarà sempre

> necessario qualcosa che assomigli al primo martello mai apparso sulla crosta della terra. Potete inventare un sistema di cambi sofisticatissimo, ma la bicicletta rimane quella che è, due ruote, una sella, e i pedali. Altrimenti si chiama motorino ed è un'altra faccenda. L'umanità è andata avanti per secoli leggendo e scrivendo prima su pietre, poi su tavolette, poi su rotoli, ma era una fatica improba. Quando ha scoperto che si potevano rilegare tra loro dei fogli, anche se ancora manoscritti, ha dato un sospiro di sollievo. E non potrà mai più rinunciare a questo strumento meraviglioso. La forma-libro è determinata dalla nostra anatomia. (Eco 1992/2016, 155)

L'intero dialogo del semiologo italiano e dello sceneggiatore francese ruota intorno all'idea che «la cultura è ciò che rimane quando tutto il resto è stato dimenticato» (Carrière, Eco 2017, 13) e il futuro non potrà mai essere anticipato senza guardare in modo consapevole al passato. Un paese, un popolo «deve essere stato attraversato dai grandi eventi della storia per produrre una coscienza capace di pensare in modo universale» (Carrière, Eco 2017, 134). Inoltre, bisogna tenere sempre presente che ogni epoca riscopre e rivaluta gli autori del passato e i generi letterari e artistici si creano per imitazione o per influenza. Esiste anche la possibilità che il passato ci arrivi deformato nei modi più diversi, soprattutto se lo spirito critico di un'epoca si esercita meno ed è la stupidità a trionfare. Nel dialogo menzionato, i due interlocutori fanno alcuni esempi di autori che hanno avuto una certa influenza tra i loro contemporanei e sono riusciti a imporre delle teorie sbagliate nei vari campi del sapere oppure autori che hanno semplicemente la fortuna di essere pubblicati e trasmettono delle teorie completamente errate (Carrière, Eco 2017, 159-163). Molti dei capolavori hanno acquisito il loro valore dopo essere stati letti e dopo aver inglobato tutte le interpretazioni che hanno stimolato nei loro lettori. Di conseguenza, molte volte un capolavoro rimane sconosciuto perché «non ha avuto abbastanza lettori, letture, interpretazioni» (Carrière, Eco 2017, 136). Però, si può sempre sperare in una riscoperta in un'epoca futura, si può sempre aspettare il proprio momento di gloria.

Nelle prossime righe ci soffermiamo su un capolavoro della letteratura italiana confermato e validato dai nostri tempi e che sarà sicuramente fonte di riscoperte e nuove interpretazioni anche per le generazioni future. Ci riferiamo alle *Lezioni americane* di Italo Calvino considerate da Corrado Bologna il suo «vero grande capolavoro, un magnifico *Teatro della memoria*, il suo lascito intellettuale e di scrittura» (Bologna 2024, 187), uno strumento critico essenziale per affrontare la letteratura del nostro millenio. Ogni lezione è una splendida dimostrazione di cosa significa valutare, riscoprire il passato per capire il proprio presente e per poter anticipare il futuro.

Per agevolarci la comprensione dei testi classici, Calvino alterna il passato al presente, l'antico al moderno, ed è molto convincente nel dimostrare che per capire, per esempio, la leggerezza bisogna prima conoscere il peso. Potremmo dire, con lo studioso Mario Barenghi, che la struttura delle *Norton Lectures* sembra basarsi sul principio della contradditorietà. Vediamo il binomio *leggerezza*/*peso* e *rapidità*/*indugio*, poi un valore-chiave, l'*esattezza*, che si oppone alla mancanza di esattezza, cioè all'imprecisione, ma assimila un'altra versione del proprio opposto, l'indeterminato, per concludere con un'antitesi tra *pluralità*, *varietà*/*coesione* o *coerenza* (Barenghi 2024, 195). *Visibilità* mette in evidenza la forza dell'immaginazione visiva, intesa come capacità di generare immagini mentali, un valore difficilmente controbilanciabile da un principio opposto. Secondo Barenghi: «un nesso doveva legare le ultime due lezioni, in quanto la *coerenza* (*Consistency*) che non è mai stata scritta sembra poter diventare l'opposto di molteplicità. Non si sa molto sulla sesta lezione che non è mai stata scritta. Dagli autografi risulta che avrebbe potuto parlare di *Bartleby the Scrivener* di Herman Melville, di *Wakefield* di Nathaniel Hawthorne e dell'*Amerika* di Kafka» (Barenghi 2024, 192).

Se dovesse scegliere «un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio», Calvino sceglierebbe l'immagine del poeta Guido Cavalcanti descritto da Bocaccio nel *Decameron* come il poeta-filosofo che «si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero di automobili arrugginite» (Calvino 1993/2002, 16). Forse, per come sono cambiati i tempi, oggi Calvino, suggerisce Barenghi, sceglierebbe di valorizzare il peso piuttosto che la leggerezza, l'indugio anziché la rapidità (Barenghi 2024, 192), ma dalla sua prospettiva ha anticipato con molta accuratezza i valori letterari che si sono rivelati adatti al nostro presente. I testi delle cinque lezioni sono stati scritti nel 1984, l'anno in cui è stato invitato dall'Università di Harvard a tenere le Charles Eliot Norton Poetry Lectures. Italo Calvino è stato il primo scrittore italiano invitato a sostenere delle lezioni in questa prestigiosa università, ma, sfortunatamente, ha lasciato questo mondo prima di arrivare in America e delle sei lezioni che aveva in mente di preparare, ce ne sono rimaste solo cinque. A Harvard andrà, invece, Umberto Eco qualche anno dopo, nell'anno accademico 1992-1993, e parlerà delle sue *passeggiate nei boschi narrativi*. La prima lezione di Eco inizia proprio invocando il nome di Italo Calvino e uno dei suoi libri più belli, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dedicato alla presenza del lettore nella narrazione, che sarà anche l'argomento principale delle conferenze di Eco (Eco 1994/1997, 1).

Letteratura, filosofia, scienza, vita sono le parole chiave che riassumerebbero sia *le lezioni* di Calvino che *le passeggiate* di Eco, due dimostrazioni di fedeltà e fiducia nel senso e nel ruolo della scrittura, dello scrittore, della letteratura. Il rapporto dello scrittore con la realtà, afferma lo studioso Andrea Piacentini nel suo dettagliatissimo libro dedicato alle *Lezioni americane*, non è di rifarla, «ma di interpretarla, di tessere insieme, di dare una trama comune a tanti fili dispersi e di innestarli su quelli già raccolti nel tempo e trasfigurati sulle scacchiere della letteratura» (Piacentini 2002, 480). Il ruolo dello scrittore è molto ambizioso e lo deve essere perché nella convinzione di Calvino:

> *La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là di ogni possibilità di realizzazione*. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione. Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo. (Calvino 1993/2002, 123)

È sicuramente questo uno dei sensi della letteratura. E per raggiungere il propio obiettivo, come sostiene anche Umberto Eco, deve oltrepassare i propri confini e si deve aprire verso gli altri saperi, intrecciarsi con altri domini specifici. La letteratura glorificata nelle *Lezioni* «si trasforma in una prospezione della realtà e di un io, sorretto da una curiosità onnivora e mai sopita, che descrive il suo *iter* intellettuale attraverso i più diversi domini di conoscenza: dalla filosofia alle scienze, alla biologia, alla chimica, all'etnologia, all'epistemologia» (Piacentini 2002, 19). La letteratura non dà risposte, ma ci invita a fare domande, a riflettere, a desiderare e perché no, a sperare. *Leggerezza, Rapidità, Esatezza, Visibilità, Molteplicità, Consistenza* sono non soltanto delle caratteristiche, ma anche dei punti di riferimento con i quali possiamo capire e gestire meglio la realtà presente e futura.

Sempre dei poteri e dei vari sensi che possiamo dare alla letteratura si parla anche nella raccolta di saggi *Sulla letteratura* che Umberto Eco pubblica nel 2002. Nel primo articolo che si intitola *Su alcune funzioni della letteratura*, il Nostro formula la domanda: *A cosa serve questo bene immateriale che è la letteratura?* Basterebbe rispondere, secondo Eco, «che è un bene che si consuma *gratia sui*, e dunque non deve servire a nulla» (Eco 2002, 8), quindi è sempre meglio leggere che non leggere. Comunque, la verità è che in essa possiamo facilmente ritrovare anche altre funzioni e benefici per la nostra vita individuale e sociale. Prima di tutto, attraverso il suo uso creativo e consapevole della lingua, la letteratura ne garantisce la vitalità e la trasmissione, preserva e rinnova la lingua come bene condiviso, contribuendo alla costruzione di un'identità culturale e a

un senso di appartenenza collettiva. Anche se la lingua è un meccanismo vivo, che in quanto tale cambia continuamente, rimarrà sempre sensibile ai «suggerimenti della letteratura». Nel suo discorso, il grande semiologo, ci porta un esempio più che eloquente in questo senso: senza Dante e senza la sua *Commedia* non avremmo oggi una lingua italiana unificata. È vero che l'italiano volgare dantesco ha impiegato alcuni secoli a diventare una lingua parlata da tutti, ma ha raggiunto il suo obiettivo perché «la comunità di coloro che credevano alla letteratura ha continuato ad ispirarsi a quel modello» (Eco 2002, 9) e, sicuramente, continuiamo a farlo.

Un altro potere essenziale che la letteratura può esercitare su di noi, afferma Eco, è che:

> La lettura delle opere letterarie ci obbliga a un esercizio della fedeltà e del rispetto nella libertà di interpretazione. C'è una pericolosa eresia critica, tipica dei nostri giorni, per cui di un'opera letteraria si può fare quello che si vuole, leggendovi quanto i nostri più incontrollabili impulsi ci suggeriscono. Non è vero. Le opere letterarie ci invitano alla libertà dell'interpretazione, perché ci propongono un discorso dai molti piani di lettura e ci pongono di fronte alle ambiguità del linguaggio e della vita. (Eco 2002, 10-11)

Facciamo appello alle parole di Anna Maria Lorusso, studiosa, nonché allieva di Eco, che nella sua introduzione al libro *La filosofia di Umberto Eco*, sottolinea anche ella che, per il Nostro, studiare i testi e le opere di una cultura significa «individuare i modelli del mondo propri di quella cultura, rintracciabili e ricostruibili solo attraverso un'operazione conoscitiva che è atto di giudizio e interpretazione che sa andare, attraverso le forme singolari, al di là di quelle, risalendo a un ordine generale» (Beardsworth, Auxier 2017, XI). La sua intera «*visio*» è un continuo interrogarsi estetico-culturologico sui modelli di conoscenza, interpretazione e valorizzazione della cultura e attraverso l'arte esprime il suo *modo di vedere il mondo*, riflette le sue concezioni della scienza, del sapere, i suoi modelli di cultura.

Da un lato, sottolinea Eco, ci può sembrare che il mondo sia un «libro chiuso», un sistema regolato da leggi univoche e verificabili, che ammettono una sola interpretazione corretta. Dall'altro, l'universo del libro sfugge a questa logica: le opere letterarie non si esauriscono in un unico significato, il libro ci appare come un «mondo aperto» che viene costantemente riletto e reinterpretato e ogni generazione vi scopre nuovi sensi, ma quello che non deve mai mancare è un profondo rispetto verso «l'intenzione del testo» (Eco 2002, 11). Dobbiamo sempre cercare di avvicinarci a un'opera narrativa con una dose di buon senso e confrontare le osservazioni che potremmo fare intorno a essa con quelle che faremmo intorno al mondo.

In conclusione al suo saggio sulle funzioni della letteratura, il nostro autore ci parla dell'ipertesto e della scrittura inventiva libera e considera che attraverso la sua struttura aperta e reticolare «la narrativa ipertestuale» favorisce la libertà di esplorazione e incoraggia forme attive di partecipazione e immaginazione, ma ci insegna anche a morire e ritiene che questa educazione «al Fato e alla morte sia una delle funzioni principali della letteratura» (Eco 2002, 22). Allo stesso tempo, possiamo dire che se ci può educare alla morte, la letteratura ci garantisce anche l'immortalità e testimonia le realizzazioni di una generazione. Ricostruiamo attraverso la letteratura l'identità di un'epoca, riusciamo a collocarla nel quadro d'insieme della Storia per poi poterla valutare rispetto a un passato e a un futuro. Completiamo l'idea con le parole di Calvino che affermava che: «La memoria conta veramente – per gli individui, le collettività, le civiltà – solo se tiene insieme l'impronta del passato e il progetto del futuro, se permette di fare senza dimenticare quel che si voleva fare, di diventare senza smettere di essere, di essere senza smettere di diventare» (Calvino 2017, 16).

Riteniamo che sia ovvia la nostra visione su una possibile risposta alla domanda sull'importanza dell'eredità del passato su cui nel presente studio ci siamo proposti di soffermarci. Non potremmo mai capire veramente chi siamo senza conoscere, interpretare il passato e una valutazione completa della nostra epoca, senza ombra di dubbio, potrà essere conclusa solo dalle generazioni future. Italo Calvino e Umberto Eco, come accennato all'inizio, si sono sempre preoccupati delle tracce che lasceremo dietro di noi. Per quanto le tecnologie possano continuare a svilupparsi ed evolversi si partirà sempre dalla letteratura, dai libri.

Al posto di una conclusione, proponiamo una riflessione sulla domanda con cui finisce il dialogo *Non sperate di liberarvi dai libri*: *Cosa fare della propria biblioteca quando si muore*? La biblioteca che Italo Calvino aveva a Roma è stata recentemente donata dalla figlia Giovanna Calvino alla Biblioteca Nazionale di Roma ed è stata ricostruita esattamente così com'era, mobili compresi, nella casa di Campo Marzio ed è oggi visitabile e consultabile da chiunque sia interessato ad approfondire letteralmente il *laboratorio* in cui Calvino creava.

Umberto Eco, invece, sette anni prima della sua morte, quando è avvenuto il dialogo con lo scrittore francese, diceva che avrebbe deciso la sua famiglia cosa farsene dei suoi libri, ma il suo desiderio era che non fosse scomposta e che venisse donata interamente a una biblioteca universitaria, ma prendeva anche in considerazione la possibilità che la sua collezione fosse comprata da dei cinesi: «Ho ricevuto un numero della rivista "Semiotica", pubblicata negli Stati Uniti e dedicata alla semiotica in Cina. Le citazioni delle mie opere sono più numerose che nelle opere specializzate. Forse la mia collezione interesserà un giorno, più che qualsiasi altro, dei ricercatori cinesi che vorranno capire tutte le follie dell'Occidente» (Carrière, Eco 2017, 270-271).

Riteniamo che questa sia una domanda e una preoccupazione generalmente valida per tutti quelli che dedicano un'intera vita allo studio e accumulano libri e a cui, prima o poi, si deve rispondere. Una biblioteca che comprende i propri libri e quelli degli altri sarà sempre un'eredità preziosa che parlerà alle generazioni future di noi, ma anche di quello che noi abbiamo ereditato a nostra volta da quelli prima di noi e del cammino percorso su questa terra.

BIBLIOGRAFIA

Barenghi, Mario. 2024. *Calvino politeista. Studi per anniversari*. Roma: Carocci editore.

Beardsworth, Sara G., Auxier Randall E. (a cura di). 2017. *La filosofia di Umberto Eco con la sua Autobiografia intellettuale*. Edizione italiana a cura di Anna Maria Lorusso. Milano: La nave di Teseo.

Bologna, Corrado. 2024. "*Leggerezza e visibilità di Calvino: Le lezioni americane*" in *Raccontare Calvino*, a cura di Luigi Tassoni, Milly Curcio, Monica Fekete. Catanzaro: Rebbettino Editore.

Calvino, Italo. [1993] 2002. *Lezioni americane*. Milano: Arnaldo Mondadori Editore.

Calvino, Italo. 2017. *Perché leggere i classici*. Milano: Oscar Mondadori.

Carrière, Jean-Claude, Eco, Umberto. 2017. *Non sperate di liberarvi dai libri*. Milano: La nave di Teseo.

Eco, Umberto. [1992] 2016. *La Bustina di Minerva*. Milano: Bompiani.

Eco, Umberto. [1994] 1997. *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*. Milano: Bompiani.

Eco, Umberto. 2002. *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani.

Paolucci, Claudio. 2016. *Umberto Eco. Tra ordine e avventura*. Milano: Feltrinelli.

Piacentini, Adriano. 2002. *Tra il cristallo e la fiamma. Le lezioni americane di Italo Calvino*. Firenze: Firenze Atheneum.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 117 - 128
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2026.2.06

SULLA RICEZIONE DEL ROMANZO *I VICERÉ* DI FEDERICO DE ROBERTO IN ROMANIA

Otilia-Ștefania DAMIAN[1]

Article history: Received 30 May 2025; Revised 28 December 2025; Accepted 30 January 2026; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.
©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeș-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. ***On the Reception of the Novel* I Viceré *by Federico De Roberto in Romania.*** The paper aims to present the reception of *I Viceré* by Federico De Roberto in Romania by analysing the critical contributions, the translations of this novel into Romanian and especially some of the more significant paratextual elements of the Romanian editions. These elements were first discussed by Gérard Genette in *Introduction à l'architexte* (1979), then in *Palimpsestes* (1982) and later in *Seuils* (1987). We will focus on prefaces, afterfaces, chronologies and notes, but also on some components of the book covers. The Italian author was not well received during his lifetime, he was often ostracised by literary critics and his value was fully recognised only in the last decades of the 20th century. We will endeavour to show that in Romania he benefited from a quality diffusion, which emphasised the originality and modernity of his work when it was not yet fully affirmed in Italy.

Keywords: *paratext, translation, Federico De Roberto,* I Viceré*, Romania*

[1] **Otilia-Ștefania DAMIAN** insegna lingua e letteratura italiana presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze della Facoltà di Lettere (Università "Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca, Romania). Dal 2007 al 2010 ha seguito il corso di perfezionamento in Discipline filologiche e linguistiche moderne presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (Italia). Ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia (nel 2008) presso l'Università "Babeș-Bolyai" di Cluj-Napoca. Le sue ricerche e le sue pubblicazioni si occupano delle interferenze culturali italo-romene, della lingua e della letteratura italiana, dei linguaggi settoriali e della storia delle traduzioni. È autrice del libro *Antonio Possevino e la Transilvania tra censura e autocensura*. 2015. Cluj-Napoca: Ed. Academia Română. Email: otilia.damian@ubbcluj.ro; Google Scholar: https://scholar.google.it/citations?user=oVryB24AAAAJ&hl=it

Introduzione

Autore incompreso dai suoi contemporanei, che ha conosciuto di conseguenza poca fortuna in vita, Federico De Roberto (1861-1927) è stato poi censurato da Croce, uno dei maggiori intellettuali della prima metà del Novecento, il quale aveva espresso un giudizio pesante sulla sua opera (Croce 1939). A lungo emarginato dalla critica e spesso ritenuto, almeno fino alla seconda metà degli anni Ottanta**,** solo "un seguace di Verga, un epigono, un rappresentante minore e un po' attardato del verismo catanese" (Ganeri 2009), effettivamente Federico De Roberto si è sempre sentito vicino al Verga verista, considerando l'amico un maestro. Tuttavia De Roberto è un autore originale e come tale ha conosciuto autorevoli interpreti che hanno sostenuto l'indipendenza derobertiana dalla poetica di Verga (Borri 1995, 108)**.** Lentamente rivalutato in Italia negli ultimi decenni del Novecento, De Roberto è considerato ai nostri giorni un autore moderno: "In conclusione: aporèma, collasso dell'identità, narcisismo schizofrenico, ossessione dell'alterità e impotenza sono i tratti peculiari che rivelano la modernità di De Roberto e lo accostano alla sensibilità contemporanea" (Ganeri 2009). Le sue fonti letterarie e filosofiche sono molteplici, dato che alla formazione culturale derobertiana partecipano oltre ai veristi Capuana e Verga anche autori classici come Flaubert, Zola, Dostoevskij, Tolstoj, poeti come Leopardi, così come filosofi quali Schopenhauer o Nietzsche (Tedesco 1981, 112).

Si tratta di un narratore di grande spessore, come sottolineava anche Sciascia nel suo famoso intervento del 1977 sul romanzo *I Viceré*, che non si era meritato per tanti anni l'ostracismo della critica:

> Non è dubbio, dunque, che *I Viceré* sia il prodotto di una delusione, se non addirittura di una disperazione storica; e che l'ironia ne sia il filo conduttore: un'ironia che nasceva dal confronto e contraddizione tra gli ideali cui si apriva l'Italia appena unificata - o almeno quella parte della nazione in grado e in animo di averne - e la loro effettuale inattuazione e inattuabilità […] Dopo *I Promessi sposi*, il più grande romanzo che conti la letteratura italiana. Ma chi se ne è accorto, a suo tempo? Chi se ne accorge, oggi? (Sciascia 1977, 10).

Nelle pagine che seguono non entreremo nel merito dei problemi critici posti dal romanzo *I Viceré,* pubblicato per la prima volta nel 1894, né ci soffermeremo sulla sua complessa struttura narrativa, o sul suo rapporto con il romanzo storico e quello naturalista, ma prenderemo in discussione l'eredità di De Roberto in Romania: le traduzioni romene del romanzo *I Viceré*, alcuni elementi paratestuali delle edizioni romene e i contributi critici romeni - va detto subito, molto pochi - sul narratore italiano. Esiste anche una versione romena

del romanzo incompiuto *L'Imperio* (De Roberto 1984), ma non lo analizzeremo in questo contesto, per ragioni di spazio. Sempre per ragioni di spazio non approfondiremo tutte le componenti paratestuali analizzate da Gérard Genette in *Introduction à l'architexte* (1979), poi in *Palimpsestes* (1982) e ulteriormente in *Seuils* (1987), ma solo le prefazioni, le postfazioni, le cronologie, le note al testo e alcuni elementi delle copertine più rilevanti.

Le traduzioni romene dei *Viceré*

Il pubblico romeno ha conosciuto De Roberto nel 1965, in un periodo in cui in Italia l'autore era meno attuale di quanto lo sia oggi, sottovalutato e visto come "un autore arretrato, attardato, provinciale" (Ganeri 2009). Infatti la traduzione romena è accompagnata da paratesti in cui viene ribadita la sfortuna immeritata del narratore italiano e viene precisato che la traduzione romena è un intervento a favore della rivincita dello scrittore italiano. La prima edizione romena dei *Viceré* è pubblicata con il titolo *Viceregii,* con la traduzione e le note di Ştefan Crudu, presso un'editrice importante all'epoca, con una diffusione nazionale, *Editura pentru Literatura Universală*, nella collana "Clasicii literaturii universale". L'edizione si presenta senza una prefazione, ma ha una breve postfazione editoriale.

I Viceré è un'opera tradotta in romeno dopo il clamoroso successo del *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*,* romanzo pubblicato postumo nel 1958 e ispirato, come risaputo, allo stesso periodo storico e all'aristocrazia siciliana. In quel contesto c'è stata in Italia anche una certa rivalutazione di De Roberto dopo la stroncatura crociana, grazie a monografie importanti, come quella di Spinazzola (1961). In Romania l'interesse dell'ampio pubblico per la cultura italiana era dovuto in quegli anni soprattutto al successo del film il *Gattopardo* diretto da Luchino Visconti che, dopo la prima italiana del 1963, è stato diffuso anche in Romania (1964). D'altronde nella prefazione alla prima edizione romena dei *Viceré* si parlerà apertamente del rapporto tra De Roberto e Tomasi di Lampedusa, come si vedrà avanti.

Ma De Roberto era stato citato prima, nel 1955, insieme a Grazia Deledda e Salvatore di Giacomo, come un seguace di Verga (Verga 1955, 31), nella prefazione firmata dall'italianista Nina Façon alla prima opera verista pubblicata in romeno*, I Malavoglia* di Giovanni Verga. La stessa studiosa, occupandosi della ricezione critica della narrativa verista, parlerà del narratore siciliano nel suo libro *Istoria literaturii italiene* come di uno scrittore paragonabile a Balzac, grazie al contesto sociale analizzato e alla qualità dei personaggi creati (Façon 1969, 407). Il romanzo *I Viceré* è presentato in questo saggio come un romanzo che avvicina il verismo italiano al realismo francese e lo collega agli

studi di costumi di Balzac e dei costumi di provincia di Flaubert. L'intervento di Façon è uno dei pochi contributi sul narratore italiano, che manca in fondo di una vera e propria ricezione critica in Romania[2].

Sul traduttore Ştefan Crudu (1914–1984), il principale promotore di De Roberto in Romania, scarseggiano le notizie, ma è conosciuto per aver dato versioni romene di un numero cospicuo di opere italiane di grande spessore. Nel 1965 era già noto nell'editoria romena, aveva tradotto l'autobiografia di Cellini (in edizione parziale presso Editura de Stat pentru Literatură şi Artă nel 1959, poi integrale nel 1964 presso Editura pentru Literatură), le *Vite* di Vasari (Ed. Meridiane 1962), ma anche altri testi appartenenti al genere non finzionale come il *Trattatello in laude di Dante* di Boccaccio tradotto in romeno con il titolo *Viaţa lui Dante* nel 1965 (Editura pentru Literatură Universală). È anche il traduttore di alcuni scritti di Aretino (Ed. Minerva 1974), delle lettere di Svevo (Ed. Univers 1986), della *Fiammetta* di Boccaccio (Ed. Univers 1973), di saggi critici su Pirandello (Ed. Univers 1976) o studi di Francesco De Sanctis (Ed. Univers 1982). Il suo nome è legato anche ad altre traduzioni della narrativa italiana: Luigi Capuana, *Marchizul de Roccaverdina* (Editura pentru Literatură Universală 1966), Riccardo Bacchelli, *Moara de pe Pad* (Ed. Univers 1970); Ludovico Ariosto, *Comedii* (Ed. Univers 1974); Matteo Bandello, *Nuvele* (Ed. Minerva 1978); Giovanni Boccaccio, *Filocolo* (Ed. Univers 1977). Alcune delle sue traduzioni sono state ripubblicate in varie edizioni, anche in anni abbastanza recenti, tra cui *La Lena* di Ariosto (nel 2012 nel volume *Comedia italiană din Renaştere* curato da Oana Boşca-Mălin presso la casa editrice Humanitas) oppure l'autobiografia di Cellini (Ed. Litera 2021).

Crudu è quindi un traduttore con una certa esperienza che, con *I Viceré* di De Roberto, si adopera nella diffusione di un romanzo focalizzato sul destino infelice del genere umano, sul male fisico e morale del mondo (Borri 1995, 118). Si tratta di un'opera vasta che mette al centro temi complessi come l'accanimento del potere, l'opportunismo o la degenerazione. Nella visione dell'autore la storia appare sostanzialmente immobile e i cambiamenti sembrano solo apparenti.

Per capire meglio il contesto di diffusione dell'opera di De Roberto cominceremo la nostra indagine con un'analisi dei paratesti delle edizioni del romanzo. Come dicevamo sopra, la prima traduzione romena del romanzo è del 1965. Anche se la postfazione è firmata dalla casa editrice, essa appartiene

[2] Oltre a quello di Nina Façon ricordiamo qui altri contributi legati alla didattica dell'italiano nelle università romene che toccano la figura di De Roberto: Doina Condrea Derer, *Corso di storia della letteratura italiana moderna,* Università di Bucarest, s.d.; Corina Popescu, *Verismul italian şi literatura română,* Università di Bucarest (2000) e il dizionario di Gabriela Danţiş, *Scriitori străini* (Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică 1981).

con ogni probabilità al traduttore in quanto si presenta come parte dell'ampia prefazione firmata da Crudu per la seconda edizione del romanzo, nel 1971. Per questa prima edizione in romeno ai paratesti sono riservate poche pagine che condensano l'originalità dell'autore siciliano e che iniziano col mettere in risalto l'esclusione deliberata di De Roberto dagli studi critici: "Ci sono poche cose da dire sulla vita di questo autore trattato ingiustamente [...] con cui la storia letteraria è stata perfida e a cui solo ai nostri giorni è stata data – postumamente – la possibilità di prendersi una meritata rivincita" [trad.ns.] (De Roberto 1965, 617). Viene presentata brevemente la vita dello scrittore, sono ricordati l'amicizia, gli incoraggiamenti e i consigli ricevuti da parte di Luigi Capuana (1839-1915) e Giovanni Verga (1840-1922), le sue opere letterarie, i suoi romanzi (*Ermanno Raeli, L'illusione, Spasimo, I Viceré* e *La messa di nozze*). De Roberto è visto come un rappresentante del verismo, accanto a Verga e Capuana.

La postfazione contiene inoltre un breve riassunto dei *Viceré* da cui risulta che l'opera è "la storia degli eredi di alcuni viceré della Sicilia, che si rendono conto, ognuno a modo suo, che non si possono salvare senon rinunciando ai vecchi ideali e impadronirsi – per davvero o solo in apparenza – degli ideali e degli interessi della borghesia" [trad.ns.] (De Roberto 1965, 618). Si sottolinea inoltre che "i Viceré non è solo il romanzo di una famiglia, ma allo stesso tempo il romanzo di un'intera terra, la Sicilia raffigurata [...] nel momento delicato e contraddittorio di una crisi storica e della morte di un regime" [trad.ns.] (De Roberto 1965, 618). Viene mostrata poi la novità del romanzo, da una prospettiva critica, paragonandolo al *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa che era stato pubblicato in romeno, un anno prima, nel 1964, dalla stessa casa editrice, *Editura pentru Literatura Universală*, nella traduzione di Gheorghiu Tașcu. I due romanzi sono ritenuti simili per ciò che riguarda i temi, il soggetto, il momento storico e politico, ma diversi per ciò che riguarda i fatti ed i personaggi rappresentati. La postfazione sottolinea infatti che nei *Viceré* non è presente "la malinconia, il lirismo e il canto del cigno" [trad.ns.] (De Roberto 1965, 619) del principe di Lampedusa e dell'aristocrazia, poiché Federico De Roberto non guarda ai suoi eroi con un sorriso malinconico, ma con ironia. In conclusione, la prima edizione in romeno del romanzo ha un paratesto sobrio ed essenziale: in quanto si tratta di un romanzo sul potere, esso è piuttosto equilibrato e prudente, seppure insista nel proporne la pubblicazione come un'operazione di recupero di un autore di grande valore.

La seconda edizione in romeno dei *Viceré* è pubblicata nel 1971, in due volumi, con il titolo *Viceregii* (lo stesso della prima edizione), nella traduzione e con prefazione e cronologia di Ștefan Crudu, presso la casa editrice Minerva, nella collana "Biblioteca pentru toți", un editore e una collana di grande prestigio all'epoca. Minerva pubblicava traduzioni dalle letterature straniere in grandi

tirature, promuovendo edizioni ritenute di valore che, grazie all'influenza culturale dell'editrice, avevano sul pubblico un impatto notevole. Fondata nel 1898, e rifondata nel 1970, Minerva include la traduzione di Federico De Roberto tra i primi titoli riproposti al pubblico romeno dopo la rifondazione (e più precisamente come il terzo titolo italiano dopo *La Ciociara* di Moravia nella traduzione di George Lăzărescu, del 1970, e *i Promessi Sposi* di Manzoni nella traduzione di Alexandru Balaci, del 1971).

I paratesti di questa seconda edizione sono molto curati ed offrono indicazioni importanti per la ricezione del testo, ma anche per la collocazione della narrazione nel giusto contesto storico. Ad esempio la quarta di copertina del primo volume riporta, oltre ad una foto in bianco e nero di De Roberto, tratta dall'"Illustrazione Italiana" del 1911, uguale a quella dell'edizione Garzanti, anche una citazione dai *Narratori* di Luigi Russo. Il brano scelto, che noi riportiamo qui da una edizione italiana, calamita l'attenzione del lettore romeno, offrendo un supporto critico autorevole in grado di invogliare la lettura:

> […] è possibile vedere l'opera tutta del D.R. in una sua linea di coerenza ideale, e misurata sempre da nobiltà di intenti e da un tenace sforzo di organicità, che assicurano della fermezza del lavoratore di razza. Se non con ammirazione e stupore, si ripensa che il D.R., giovanissimo trentenne o più, diede fuori i suoi due più vasti romanzi, *L'Illusione* (1891) e *I Viceré* (1894)(Russo 1951, 111).

L'edizione è dotata anche di un'ampia cronologia, che chiarisce aspetti essenziali sull'Unità d'Italia e dei travagli politici tra fine Ottocento e inizio Novecento. Oltre a quelle sulla vita e le opere di Federico De Roberto vi si trovano anche indicazioni utili sulla vita e le opere di altri scrittori italiani suoi contemporanei (da Giovanni Verga a Luigi Pirandello, Ada Negri, Federigo Tozzi, Grazia Deledda e altri ancora).

Anche questa prefazione denuncia il trattamento ingiusto riservato a Federico De Roberto dalla storia letteraria italiana, ma auspica una rinascita piena di gloria dell'opera dell'autore, dato il grande numero di edizioni e traduzioni dei *Viceré* apparse dopo il successo del *Gattopardo di* Tomasi di Lampedusa. A sostegno delle proprie affermazioni il prefatore cita fonti critiche, riportate con attenzione nelle note, come *I narratori* di Luigi Russo (1951), che aveva trovato spazio, come si è visto, anche sulla quarta di copertina. La prefazione esplora in modo meno schematico della cronologia la vita e le opere di De Roberto, in relazione all'influenza di Verga, per raccontare poi brevemente la trama dell'opera e il declino della famiglia Uzeda nel momento dell'Unità d'Italia e del crollo della regalità dei Borboni per poi metterne in risalto il trasformismo:

> Federico De Roberto ha sorpreso in fondo – prima di Lampedusa – la conclusione del processo di decadenza del feudalesimo e l'inizio della dominazione di una nuova classe, la borghesia, davanti alla quale la vecchia doveva ritirarsi e sparire, o – per evitare il disastro totale e definitivo – farla diventare un'alleata, appropriarsi dei suoi ideali (o far finta di farlo), rinunciando ad alcune posizioni che aveva avuto, per conquistarne delle altre nuove [trad. ns.] (De Roberto 1971, VII).

Ştefan Crudu prepara per l'edizione un apparato paratestuale complesso in cui trova spazio centrale anche la citazione di alcune delle parole del monologo dell'ultimo degli Uzeda, in cui il principe Consalvo ripercorre la strada, segnata da sopraffazione, inganni e menzogne, che lo ha portato a impossessarsi del potere economico e di quello politico. Crudu continua poi a presentare le differenze tra Lampedusa e De Roberto, sottolineando che quest'ultimo si sofferma sui suoi eroi folli con la passione dello scienziato, non per idealizzare il passato, ma per guardarlo con pessimismo (De Roberto 1971, XI). Considera il romanzo di grande autorevolezza e ne coglie il senso in questi termini:

> Per ciò che ci riguarda, riteniamo che l'autore […] si prenda gioco dell'aristocrazia, ne porti alla luce in modo spietato le tare, rifiuti di attribuirle anche la più insignificante qualità o bellezza. Federico De Roberto non idealizza neppure la borghesia, i cui rappresentati sono o ingenui fino alla stupidaggine o *parvenus* desiderosi di pavoneggiarsi con finti titoli nobiliari o ancora imprenditori con affari illeciti, sempre pronti ad abbandonare qualsiasi ideale (se l'hanno mai avuto) solo per arrampicarsi il più in alto possibile sulla scala sociale [trad. ns.] (De Roberto 1971, X).

Spiega inoltre che il libro non ha conosciuto una buona ricezione in Italia al tempo dell'autore, ma ritiene che abbia incontrato consenso nel secondo Novecento. Nella prefazione giustifica la scelta di ristampare il libro per il pubblico romeno come un "omaggio recato a uno dei più grandi scrittori italiani dei tempi moderni" [trad.ns.] (De Roberto 1971, XI).

La terza edizione romena, priva di paratesto, appare nel 1992, con lo stesso titolo *Viceregii,* presso la casa editrice Porus, attiva all'inizio degli anni '90, poi scomparsa dal mercato, specializzata nella stampa dei classici della letteratura romena, ma anche francese (Flaubert, Zola, A. Dumas) e italiana (oltre ai *Viceré* ripubblica anche *Il Marchese* di Capuana, entrambe nella traduzione di Crudu). Sebbene non si trattasse di un'editrice di grandi dimensioni, l'edizione ha avuto una buona diffusione come si desume dalla sua presenza in molti cataloghi delle biblioteche romene. Con questa pubblicazione si conclude la storia della ricezione di De Roberto in Romania, una storia affidata in tempi moderni alla sola traduzione di Crudu. Tale traduzione continua a parlare al pubblico

romeno degli Uzeda, una famiglia di potere con cui De Roberto ha raffigurato il potere stesso come corrotto e in grado di corrompere qualsiasi persona, come notava Mario Lavagetto nella sua introduzione all'edizione Garzanti:

> [...] avari, fatui, feroci, smaniosi di primeggiare, maniaci, vili fino alla demenza, bugiardi, neghittosi e prepotenti [...] da secoli la loro famiglia partecipa al potere. E che il potere è corrotto e corrompe, che nulla muta, che gli uomini restano sempre uguali a sé stessi, che la storia procede circolarmente riproducendo sempre e per necessità, ingiustizia, prevaricazione, violenza, tutti questi sono punti fissi per Federico De Roberto (De Roberto 1983, XVII).

Considerazioni sulla promozione dei *Viceré* in Romania

Forse bisogna chiarire a questo punto qual è il valore della traduzione romena del romanzo di Federico De Roberto. In un articolo pubblicato di recente, nel 2023, nel secondo volume di *Una storia delle traduzioni in romeno nel Novecento,* Oana Sălişteanu ha esaminato le traduzioni dall'italiano al romeno nel Novecento, sottolineando il fatto che i professori universitari sono stati i primi a tradurre le opere della letteratura italiana (Constantinescu, Dejica, e Vîlceanu 2023, 164). Di seguito, nella seconda metà del secolo, la cultura romena si è arricchita di nuovi specialisti, di veri e propri esperti nell'arte della traduzione. Si tratta di una generazione importante, con traduttori eccezionali, tra cui si può ricordare il nome di Eta Boeriu, che hanno potuto lavorare in un quadro ideologico meno rigido. Il numero davvero impressionante di ottime versioni romene delle opere italiane che hanno visto la stampa in quegli anni si spiega anche con l'interesse delle case editrici controllate dallo stato romeno (ad esempio Ed. Univers, Ed. Dacia, Ed. Minerva ecc.) per la pubblicazione delle opere di valore delle culture straniere. Tra questi volumi si annovera anche il romanzo *I Viceré* di Federico De Roberto. Tale particolare contesto della cultura romena dell'epoca, così come, senza dubbio, il talento dei traduttori romeni hanno contribuito alla messa in circolazione di libri rilevanti dal punto di vista intellettuale, che mettono in risalto la traduzione come "un atto culturale alquanto elaborato, serio ed edificante" [trad. ns.] (Constantinescu, Dejica, e Vîlceanu 2023, 166).

Anche nel caso di Crudu, il lettore è colpito da una traduzione robusta, come si evince subito dalle prime pagine del romanzo, ad esempio nel frammento dei funerali di Teresa Uzeda, una scena corale, che presenta il fasto grandioso dell'aristocrazia e le miserie famigliari che si nascondono dietro la magnificenza degli apparati. I dialoghi e gli indiretti liberi ricostruiscono in modo efficace

l'affresco della famiglia e lo sfondo delle future vicende: "E i curiosi stipati nella chiesa, continuando a parlar della morta, si rivolgevano insistentemente una domanda e si proponevano una quistione: «Chi sarà l'erede?» Nobili e plebei, ricchi e poveri, tutti volevano sapere che direbbe il testamento" (De Roberto 1983, 28). La traduzione romena appare fluente ed esprime con attenzione lo sfarzo degli apparati che contrastano con i pettegolezzi della gente, ipocrita e preoccupata solo da questioni economiche: "Curioşii, îngrămădiţi în biserică, vorbind mai departe despre moartă, nu discutau decât o singură chestiune şi nu-şi puneau decât o singură întrebare: «Cine va fi moştenitorul?» Nobili şi plebei, bogaţi şi săraci, toţi voiau să ştie ce-o să spună testamentul." (De Roberto 1971, 36). Efficace appare anche la selezione lessicale, come, nel finale del romanzo la scelta di tradurre la parola "razza" con il corrispettivo, molto espressivo, "neam": "No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa" (De Roberto 1983, 650-51) che amplifica le molteplici interpretazioni possibili: "Nu, neamul nostru nu e degenerat: este mereu acelaşi" (De Roberto 1971, 428-29).

Non è possibile fare, in questo contesto, un'analisi più dettagliata sulle scelte traduttive di Crudu, tuttavia possiamo dire che queste hanno un esito linguistico notevole, ma incidono anche sull'aspetto stilistico e comunicativo attivando nel lettore romeno un potenziale interpretativo vicino a quello dell'originale italiano.

Prima di concludere pensiamo sia utile cercare di capire il significato delle operazioni messe in atto da Crudu nella promozione dei *Viceré* in Romania, una promozione che sta, come si è visto, sotto il segno del recupero e dell'omaggio recato a uno scrittore parte del patrimonio letterario universale, di grande valore, ma poco riconosciuto in patria. Abbiamo visto che l'edizione che ha avuto l'impatto maggiore in Romania, per l'ampia tiratura, per il prestigio della casa editrice e della sua collana, così come per la complessità dei paratesti, è quella del 1971 nella "Biblioteca pentru toţi" di Minerva. Si tratta di un'edizione la cui prefazione mette al centro un frammento del noto monologo di Consalvo, che conclude il romanzo. Nell'episodio citato, che ha grande visibilità nel paratesto, il principe consola la zia, colei che conserva le memorie e il nome della famiglia, affermando che i tempi possono cambiare, ma gli Uzeda manterranno sempre il loro potere:

> Io mi rammento che nel Sessantuno, quando lo zio duca fu eletto la prima volta deputato, mio padre mi disse: "Vedi? Quando c'erano i Vicerè, gli Uzeda erano Vicerè; ora che abbiamo i deputati, lo zio siede in Parlamento" […] Un tempo la potenza della nostra famiglia veniva dai Re; ora viene dal popolo... La differenza è più di nome che di fatto... Certo, dipendere dalla canaglia non è piacevole; ma neppure molti di quei sovrani erano stinchi di santo (De Roberto 1983, 647).

Nella prefazione, il brano è accostato a un altro dialogo letterario famoso, quello tra il principe di Salina e suo nipote Tancredi, tratto da *Il Gattopardo*:

> "Sei pazzo, figlio mio! Andare a mettersi con quella gente!, Sono tutti mafiosi e imbroglioni. Un Falconeri dev'essere con noi, per il Re." […] "Per il Re, certo, ma per quale Re?" […] "Se non ci siamo anche noi, quelli ti combinano la repubblica. Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi. Mi sono spiegato?" (Tomasi di Lampedusa 2002, 25).

Secondo Crudu, i due testi letterari sono meglio valorizzati se paragonati all'opera di Ion Luca Caragiale (1852-1912), dato che nelle due battute si ritrova una sorprendente identità con l'opinione di Farfuridi e Brânzovenescu, noti personaggi di *Una lettera smarrita* (De Roberto 1971, IX), un'allusione che non poteva sfuggire al pubblico romeno.

In questo modo, in fondo, il traduttore e promotore dell'opera nella cultura romena insiste sulla riflessione attuata da De Roberto sulla storia e il potere. La razza degli Uzeda, con la loro storia di lotte feroci, atti irresponsabili, non è degenerata, ma si è conservata uguale a sé stessa, così come nella storia il potere rimane sempre nelle stesse mani. Nella visione dello scrittore italiano, il mutamento della storia è piuttosto apparente, raramente reale. Il trasformismo e l'immutabilità sono, nel romanzo, caratteristiche siciliane, ma anche della realtà umana in generale. Non per caso, nella stessa prefazione del 1971, concludendo la presentazione del romanzo, Crudu lo accosta ancora una volta a Caragiale:

> Capolavoro del verismo italiano, che può stare con onore accanto alle migliori opere di Verga e Capuana, il romanzo *I Viceré* ha per noi, romeni, anche il merito di ricordarci l'illustre Caragiale. I due grandi creatori sono accomunati dall'ironia mordente con cui trattano le loro vittime, coprendole di ridicolo, ma anche dal modo spietato con cui ricevono da parte sua sentenze che sembrano essere pronunciate, in modo implacabile, dalla storia stessa. La traduzione dei *Viceré* e la ristampa del romanzo nella collana "Biblioteca pentru toți" significa non solo un omaggio recato a uno dei più grandi scrittori italiani dell'epoca moderna, ma anche un dovere nei confronti della nostra cultura nazionale, nel cui patrimonio entra in questo modo un libro grande, speciale: questa qualità gli viene conferita dall'ampiezza e dall'equilibrio della costruzione, dalla molteplicità e autenticità degli eroi, dalla presentazione complessa di un intero processo storico, come anche la forza di evocare numerosi episodi di vita. Starà con onore nella biblioteca di ogni lettore, per quanto eclettico sia.» [trad.ns.] (De Roberto 1971, XII).

Conclusione

Ştefan Crudu si è impegnato nella traduzione e promozione di un'opera che esprime una concezione negativa della storia: meccanismi materiali e violenti mettono in risalto in modo ripetitivo la vittoria del più forte sul debole e dell'ingiustizia sulla giustizia. Nonostante il contenuto robusto, il libro di De Roberto non ha conosciuto una ricezione critica notevole in Romania, tuttavia la traduzione del testo, accompagnata da paratesti rilevanti, veicolata attraverso editrici romene autorevoli, in particolare l'edizione del 1971, che si prefiggeva come un "omaggio a un grande autore italiano" (De Roberto 1971, XII), ancor prima che De Roberto venisse riconosciuto come uno scrittore importante in Italia, è un episodio notevole e poco conosciuto della ricezione della sua opera in Europa. Anche se non è ritenuto un autore attuale nella Romania odierna e potrebbe essere valorizzato di più, grazie al romanzo *I Viceré,* Federico De Roberto, continua a dialogare con il pubblico romeno di ieri e di oggi, così come continua a dialogare con quello italiano, perché il passare del tempo non fa che aumentare il valore della sua opera.

BIBLIOGRAFIA

Borri, Giancarlo. 1995. *Come leggere I Viceré di Federico De Roberto.* Milano: Mursia.

Constantinescu, Muguraş, Daniel Dejica e Titela Vîlceanu. 2023. *O istorie a traducerilor în limba română secolul al XX-lea*, Bucarest: Editura Academiei Române.

Croce, Benedetto. 1939. "Federico De Roberto". In *Critica*, 29 luglio 1939.

Danţiş, Gabriela. 1981. *Scriitori străini*. Bucarest: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

De Roberto, Federico*.* 1965*. Viceregii.* Traduzione Ştefan Crudu Bucarest: Editura pentru Literatura Universală.

De Roberto, Federico*.* 1971*. Viceregii.* Traduzione Ştefan Crudu. Bucarest: Minerva.

De Roberto, Federico. 1980. *I Viceré.* Milano: Garzanti.

De Roberto, Federico*.* 1992. *Viceregii.* Traduzione Ştefan Crudu. Bucarest: Porus.

De Roberto, Federico.1984. *Imperiul.* Traduzione Viorica Ionescu. Bucarest: Univers.

De Roberto, Federico.1991. *I Viceré*. Milano: Mondadori.

Derer, Doina Condrea. s.d. *Corso di storia della letteratura italiana moderna. Il romanzo italiano dal Verismo al Tozzi.* Bucarest: Università di Bucarest, Facoltà di lingue romanze, classiche e orientali.

Facon, Nina. 1969. *Istoria literaturii italiene*. Bucarest: Editura Ştiinţifică.

Ganeri, Margherita. 2009. *Federico De Roberto e la modernità letteraria.* In *Moderno e modernità: la letteratura italiana.* Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008. A cura di Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam. Roma: Sapienza Università di Roma.

https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Ganeri%20Margherita.pdf.
Genette, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris: Éditions du Seuil.
Genette, Gérard. 1981. *Introduzione all'architesto*. Traduzione italiana di Armando Marchi. Parma: Pratiche Editrice.
Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
Genette, Gérard. 1987. *Seuils.* Paris: Éditions du Seuil.
Genette, Gérard. 1989. *Soglie. I dintorni del testo*. A cura di Camilla Maria Cederna. Torino: Einaudi.
Genette, Gérard. 1997. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Traduzione italiana di Raffaella Novità. Torino: Einaudi.
Muscarà, Sarah Zappulla. *Federico De Roberto.* 1984. Atti del convegno nazionale svoltosi a Zafferana Etnea in occasione del XIII premio Brancati-Zafferana. A cura di S. Zappulla Muscarà. Palermo: Palumbo.
Popescu, Corina. 2000. *Verismul italian si literatura română.* Bucarest: Editura Universităţii din Bucureşti.
Russo, Luigi. 1951. *I narratori* (1850-1950), Milano-Messina: Principato.
Sciascia, Leonardo. 1977. "Perché Croce aveva torto". In *La Repubblica*, 14-15 agosto 1977. https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/11/10/croce-sbaglio-vicere-un-grande-romanzo.html.
Spinazzola, Vittorio. 1961. *Federico De Roberto e il verismo.* Milano: Feltrinelli.
Tedesco, Natale. 1981. *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico.* Palermo: Sellerio.
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. 2002. *Il Gattopardo.* Milano: Feltrinelli.
Verga, Giovanni 1955. *Familia Malavoglia.* Traduzione Nina Façon e Dumitru Panaitescu. Bucarest: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 129 - 139
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2026.2.07

L'HÉRITAGE CULTUREL DES ÉMOTIONS : L'ENTHOUSIASME ET LA MÉLANCOLIE DE l'ANTIQUITÉ AU XIXe SIÈCLE

Diana MITE COLCERIU[1]

Article history: Received 24 March 2025; Revised 08 October 2025; Accepted 03 November 2025; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.
©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. ***The Cultural Heritage of Emotions: Enthusiasm and Melancholy from Antiquity to the 19th Century*****.** As most modern emotions and feelings, enthusiasm and melancholy undergo multiple cultural variations throughout history mirroring paradigmatic shifts in European thinking (C. Geertz, C. Lutz, U. Frevert, A. Corbin, G. Vigarello, J.-J. Courtine). Plato's enthusiastic drives interpreted as mystical trances and examples of oneness with the gods end up in the early modern period as bodily and rational disfunctions under the influence of both humoral tradition and Christian psychology wheras the Romantics reevaluate them as a way of bridging the finite and the infinite (*Übereinstimmung*). Despite its different meanings, melancholy follows the same sinuous line as enthusiasm: originally seen as the asthenic double of fervour in the early modern period (R. Burton, H. More, J. Locke) and, as it follows, as a major source of imbalance of the humors, the atrabilious temperament gradually develops into a sign of spiritual elevation at the beginning of the 19th century (W. H. Wackenroder, L. Tieck, Fr. Schleiermacher, Fr. Holderlin, Madame de Stael). Using an interdisciplinary approach which includes both the history of ideas and of emotions, this article aims to recuperate these conceptual variations and to show their exemplarity for different paradigms of European thought as

[1] **Diana MITE COLCERIU** is Associate professor at the French Department of the Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Bucharest. Fields of research: 19th century French Literature, European Romanticism, History of Emotions, 18th and 19th century European spirituality. Main accomplishments : *Le paradigme chrétien autour de 1800. L'exemple de Chateaubriand et des romantiques allemands,* Peter Lang, 2013; *Le Christ et la quête romantique du sacré,* Paris, L'Harmattan, 2021 ; *Enthusiasm: Romantic Accounts of a Modern Emotion*, EUB, 2025 ; *Une archéologie des émotions. De Saint Augustin à William James* ; D. Mite Colceriu, D. Mariucuta (ed.), *Une archéologie des émotions. De Saint Augustin à William James*, EUB, 2019 ; Isaiah Berlin, *Originile romantismului*, D. Mite Colceriu (tr.), Bucuresti, Editura Humanitas, 2024; e-mail : dianamitecolceriu@gmail.com, diana.colceriu@lls.unibuc.ro.

well as their way of forming and contesting tradition ; an example in this sense would be Romantic enthusiasm and melancholy which show the preeminence given to affectivity and its newly assigned role to reach the sacred; contesting tradition, they point to the birth of the modern self and of a highly nuanced, democratic world (I. Berlin).

Keywords*: enthusiasm, melancholy, cultural relativism, Romanticism, paradigm shifts*

Les emotions et les sentiments representent des « artefacts culturels » a decliner en fonction de divers « paradigmes » ou mutations intellectuelles majeures de l'histoire europeenne.[2] Defenseur du relativisme culturel des mouvements affectifs dans les annees 1970, C. Geertz annonce l'importance fondamentale d'un « systeme adequat de symboles publics » dans « le developpement, le maintien et la dissolution des dispositions, des attitudes ou des sentiments » (Geertz 1973, 82) et C. Lutz confirme cette hypothese une dizaine d'annees plus tard dans son ouvrage *Unnatural Emotions* : « l'experience emotionnelle n'est pas preculturelle, mais principalement culturelle » et implique « une negociation du sens des evenements, des droits et de la moralite, du controle des ressources », etant « un produit de la vie sociale ». (Lutz 1988, 5) Certainement, on peut deceler au moins trois paradigmes culturels distincts – le paradigme chretien de l'Antiquite et du Moyen Âge, celui de la modernite naissante et des Lumieres ainsi que le paradigme naturaliste des XIX^e^ et XX^e^ siecles – qui proposent trois lectures differentes de l'affectivite : une perspective negative, selon laquelle les mouvements affectifs seraient des consequences nefastes du peche originel, des forces incontrolables dont l'etre humain sera purge dans l'au-delà (St. Augustin, St. Thomas d'Aquin); une approche neutre qui insiste sur le caractere naturel des mouvements emotionnels comme suite necessaire de l'interaction entre le corps humain et son environnement (Descartes,

[2] Le vocabulaire affectif fait preuve d'une versatilite et d'une complexite etonnantes dans l'histoire intellectuelle europeenne. Les termes latins imposés par la tradition chrétienne, comme *passion*, *affectus*, *motus animi*, *inclinatio*, *perturbatio* indiquent une synonymie evidente, etant utilises pour les « mouvements de l'ame », ou les troubles de l'esprit a maîtriser (voir saint Augustin, saint Thomas d'Aquin). Dans la modernite naissante et a l'age des Lumieres, on remarque l'usage preponderant du terme « passion », initialement dans le meme rapport synonymique avec l'« emotion » surtout chez Descartes tandis qu'a la fin du XIX^e^ siecle, les mouvements emotionnels dominent la scene linguistique sous l'emprise des sciences naturelles et de la psychologie (Ch. Darwin, W. James). Sans ignorer cette dimension langagiere, cet article vise plutot la mise en evidence des changements paradigmatiques et la maniere dont les emotions refletent ces variations conceptuelles a travers l'histoire.

Hume); finalement, une vision essentialisante qui interprete les emotions comme de simples reflexes physiologiques suscites par le milieu exterieur ayant leur propre influence sur le cerveau humain (Ch. Darwin, W, James). La mobilite extreme des mouvements affectifs a travers l'histoire est surtout visible dans le cas de l'enthousiasme qui recouvre des significations des plus diverses, a partir de son assimilation au fanatisme, surtout dans la sphere religieuse, jusqu'a une revalorisation evidente a la fin des Lumieres, dans le domaine de l'esthetique. Dans son etude sur le vocabulaire utilise au XVIIIe siecle, S. Tucker remarque les connotations generalement negatives du terme, generees particulierement par l'opposition classique de l'emotion et de la raison (« enthousiasme et illusion », « la cecite de l'enthousiasme », « l'intolerance et l'enthousiasme », « les reformateurs enthousiastes et sanguinaires », « la malhonnetete, l'artifice, l'absurdite et l'enthousiasme »), qui s'absentent de la poesie (Tucker 2013, 232). Le caractere proteiforme et souvent imprecis de la ferveur enthousiaste est souligne aussi par R. A. Knox qui opere une association avec tous les mouvements revivalistes du XVIIe et du XVIIIe siecle, exemples de fanatisme religieux et sources d'une imagination pernicieuse (Knox 1950, 1). La presente etude se propose de surprendre la permeabilite culturelle de cette emotion qui montre, a travers les differentes prises de position, les changements d'ordre paradigmatique dans l'histoire intellectuelle europeenne, qui sont eux-memes des modalites differentes d'interroger la tradition. Les connotations d'ordre philosophique, socio-politique, religieux et medical recurrentes avant l'age romantique seront remplacees au XIXe siecle par des valences esthetiques qui annoncent une mutation conceptuelle sans precedent : la liberte du moi moderne d'exprimer sa propre interiorite affective ainsi que d'etablir des rapports plus nuances et moins normatifs avec le monde environnant et avec le sacre.

1.1. Construire la tradition : l'enthousiasme et la mélancolie de l'Antiquité jusqu'à la modernité naissante

Pour comprendre les ressorts traditionnels de l'enthousiasme, il convient d'indiquer le premier repere conceptuel du terme propose par Platon dans *Ion* qui insiste sur le caractere irrationnel de ce mouvement emotionnel: a la difference de *technè*, qui designe la production et l'action efficace de l'homme, *enthousiasmós* renvoie a l'inspiration divine, a un etat de folie qui s'empare de tous les messagers de Dieu sur la terre en les transformants dans de purs receptacles des intentions de la Providence (Platon 2008, 534e). Cette force irresistible ne touche pas seulement l'individu, mais s'exerce implicitement sur d'autres figures, creant ainsi une cohesion entre les « anneaux de fer » d'une chaîne, « suspendus les uns aux autres » a cet « aimant » (Platon 2008, 533e).

Chez Platon, il s'agit d'une emotion religieuse qui rend compte d'une relation de dependance absolue a l'egard du sacre. Muni de sens numineux, l'enthousiasme poetique represente une forme tres puissante de communication avec les dieux, qui implique une depossession de soi et une effervescence mystique propres aux transes dionysiaques.[3]

Au Moyen Âge, la ferveur enthousiaste acquiert une dimension collective evidente indiquee par Gary Dickson dans son analyse des mouvements revivalistes et des croisades populaires dans l'Europe medievale : selon lui, les premieres manifestations massives des flagellants de 1260, la 'croisade des enfants' de 1212 ou celle des 'bergers' de 1251 sont des exemples de ferveur providentialiste qui temoignent des hautes formes d'irrationnalite de cet age historique.[4] Ces elans religieux sont visibles aussi au niveau de la ferveur individuelle pratiquee par les ordres monastiques mendiants (les franciscains, le mouvement beguinal, etc.) qui proposent une adoration christique hautement emotionnelle et pleine d'effervescence. Ce serait dans cette lignee que l'on retrouve des figures de la mystique feminine comme Hildegard von Bingen ou Mathilde de Magdebourg suivies par Maries d'Oignies ou Catherine de Sienne, celebres pour le caractere emphatique de leurs illuminations divines ou de leurs pratiques corporelles extremes (Boquet 2016, 153-173).

Parallelement aux elans enthousiastes platoniciens et a la ferveur collective du Moyen Âge surgit la tradition medicale hippocratique et galenique fondee sur l'opposition entre les notions d'*eucrasie* (l'equilibre des quatre humeurs) et de *dyscrasie* (le desequilibre des fluides corporels). Dans la logique humorale, l'enthousiasme et la melancolie deviennent les deux faces d'une condition pathologique provoquee par l'exces de la bile noire : si la dyscrasie melancolique a aussi des effets corporels (l'hirsutisme, l'aboulie, les troubles de langage, l'agitation), la ferveur enthousiaste complete ce tableau asthenique par une phase sthenique dont les symptomes apparemment differents ne renvoient

[3] Dans son etude sur la *mania* divine chez les Grecs, Y. Ustinova recense des formes diverses de pensee irrationnelle, de folie et d'alteration de la conscience qui etaient communes dans la Grece antique et qui renvoient a l'enthousiasme platonicien. Il s'agit d'une emotion numineuse qui represente une forme de dialogue avec le sacre et qui produit un bouleversement emotionnel total : des etats incontrolables, des manifestations corporelles inedites qui annoncent la possession divine et la suppression totale du moi (*ekphron*) comme moyen d'atteindre *epopteia*, la vision et l'illumination haute de l'esprit. Cf. Yulia Ustinova, *Divine Mania : Alteration of Consciousness in Ancient Greece*, Routledge, 2018.

[4] Voir Gary Dickson, *Religious Enthusiasm in the Medieval West: Revivals, Crusades, Saints*, Routledge, 2000; *The Children's Crusade: Medieval History, Modern Mythistory*, New York, NY, Palgrave Macmillan, 2008. L'irrationnalite du Moyen Âge est indique aussi par J. Huizinga dans son etude classique sur les normes emotionnelles de la societe medievale. Cf. Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, Dover Publications, Inc: Mineola New York, 2013.

qu'a de pures variations de temperament. Arretee de Cappadoce et Rufus d'Ephese (Ier et IIe siecles ap. J.-Chr.) presentent l'extase religieuse comme la suite naturelle de l'apathie, tandis que Constantin l'Africain (XIe siecle), medecin originaire d'Afrique et fondateur de l'ecole de medecine de Salerne, parle, dans ses traductions des traites scientifiques arabes, des « illusions melancoliques » et du « desir frenetique » des figures religieuses (Africanus 1536, 283). L'association de la melancolie et de l'enthousiasme est presente aussi au Moyen Âge, surtout dans *Lilium Medicinae* (1303), traite medical ecrit par B. de Gordon ou les tendances astheniques des Beguines sont decrites en alternance avec leurs etats divinatoires. Selon les medecins, le desequilibre humoral persiste notamment dans le cas des mystiques qui reunissent l'exuberance et l'abattement dans leurs quetes spirituelles (Heyd 1995, 44-72).

Dans la modernite naissante, la tradition medicale humorale est doublee par la tradition philosophique rationaliste (R. Burton, *The Anatomy of Melancholy* – 1621; H. More, *Enthusiasmus Triumphatus* – 1656; J. Locke, *Essay Concerning Human Understanding* – 1689) qui reprend et developpe la theorie de l'alternance de l'etat melancolique et de la ferveur enthousiaste ; deux facettes du meme desequilibre corporel et ennemis declares de la raison, la melancolie et l'enthousiasme ressentis par les visionnaires et par les religieux provoquent la confusion et annihilent le bon usage du cerveau. Dans son ouvrage desormais classique sur la melancolie, R. Burton s'appuie sur les grands noms de la tradition humorale et cite B. de Gordon qui explique les deux etats emotionnels comme des variations d'intensite d'une seule realite medicale : « La folie, la frenesie et la melancolie sont confondues par Celse et par beaucoup d'ecrivains; certains omettent la frenesie, et transforment la folie et la melancolie dans une seule maladie […] en etant differents *secundum maius* ou *minus* au niveau de la quantite; l'une est le degre de l'autre et les deux remontent a une cause commune. Elles different *intenso et remisso gradu*, disait B. de Gordon, selon l'avancement ou la remission de l'humeur. Du meme avis sont Arretee, Alexandre, Tertullien, Guianerius, Savonarole, Heurnius; et Galene lui-meme ecrit maintes fois sur elles en vertu de leur affinite. » (Burton 2021, 447). L'enthousiasme est meme assimile a une 'melancolie amoureuse' partagee par tous ceux qui « semblent etre inspires par l'Esprit Saint », par certains qui « pensent etre prophetes », par ceux qui « predisent des choses etranges, de statu mundi et Antichisti » ou par ceux qui « placent Dieu comme leur propre objet » (Burton 2021, 448) et attribuent aux revelations divines leurs propres opinions et attitudes enflammees. H. More exprime la meme mefiance a l'egard des elans enthousiastes des alchimistes et des mystiques comme Paracelse ou J. Bohme qui manifestent « une crise problematique d'une *mélancolie* ennuyeuse » provoquee par des « fantasmes et des perceptions » reçues par les « sens externes » (More

1662, 2-3) et profondement dangereuse pour l'equilibre des facultes humaines. Il insiste egalement sur les variations de temperament (humeur chaude vs. humeur froide) qui ne montrent en effet que l'oscillation interieure d'un etat deraisonne, a guerir non pas seulement par l'exercice rationnel ou par la temperance, mais aussi par un regime alimentaire adequat et par un style de vie en harmonie avec la nature. Quant a Locke, il presente les arguments rationalistes des platoniciens de Cambridge contre l'emotivite excessive des religieux : la frenesie s'empare graduellement du cerveau humain et « la melancolie melangee a la devotion » (Locke 1975, 697) eloigne le sens commun de l'homme en le plongeant dans l'illusion d'une familiarite outree avec Dieu. Les etats enthousiastes et melancoliques entraînent le fanatisme des individus et representent ainsi une menace pour la cohesion sociale (Casson 2024, 83-96).

1.2. Contester la tradition : l'enthousiasme et la mélancolie à l'âge des Lumières et dans le romantisme

La revalorisation de l'enthousiasme dans l'espace europeen commence par *A Letter Concerning Enthusiasm* (1708) de Shaftesbury ou le moraliste anglais admet les effets nefastes de la ferveur enthousiaste et des modifications du spleen, mais propose aussi un type d'effervescence depourvu d'une vulgarite excessive et irrationnelle. Â l'oppose du bigotisme et de la fantaisie religieuse, on trouve « l'enthousiasme divin » (Shaftesbury 1708, 82) des artistes, des heros, des hommes d'Etat, des poetes ou des philosophes qui conduit a une haute spiritualite et a la recherche constante de l'ideal. Eprouve surtout dans la sphere artistique, *Kunstenthusiasmus* designe l'excellence de l'esprit humain dans sa quete du beau, une passion sublime defendue par Voltaire, Diderot ou Kant. Ainsi, si dans ses *Pensées philosophiques* (1746), Diderot associe l'effervescence au genie, Kant propose dans ses *Observations sur le Sentiment du Beau et du Sublime* (1764) la categorie des sentiments nobles, le sentiment du beau et du sublime, qui ne sont pas de pures impulsions, mais qui orientent l'intellect humain vers l'universel ; l'emotion associee au sentiment du sublime est la melancolie, le seul temperament a meme de s'elever vers la sphere des verites hautes : « L'homme d'un temperament melancolique ne s'inquiete point du jugement des autres ; il lui importe peu de savoir ce qu'ils trouvent bon ou vrai ; il ne se fie meme qu'a peine a ses propres lumieres, parce que ses principes peuvent souvent se confondre avec ses motifs particuliers ; on ne peut donc que difficilement le faire changer d'opinion ; sa perseverance degenere aussi quelquefois en opiniatrete ; il voit avec indifference les modes se changer, et ne porte sur leur eclat qu'un œil de mepris. » (Kant 1796, 37-8) Pareil a l'enthousiasme artistique, l'etat melancolique peut realiser le reve romantique de l'*Übereinstimmung*,

alliance entre le fini et l'infini, entre le tout et le particulier. L'affirmation des deux formes d'affectivite aux depens de la tradition religieuse, medicale ou philosophique europeenne annonce en effet un changement de paradigme fonde sur les valeurs modernes de la *Romantik*.[5]

L'enthousiasme et la melancolie des ames elevees, munis chez Kant d'une forte dose d'idealisme, constitue le fondement de la religion de l'art inauguree par la *Frühromantik* en tant qu'alternative moderne au christianisme institutionalise et soumis aux normes dogmatiques. La *Kunstreligion* annoncee par L. Tieck et par W. H. Wackenroder dans les *Épanchements d'un moine ami des arts* (1797) ainsi que par Schleiermacher dans ses *Discours sur la religion* (1799) comme voie individuelle de saisir le sacre repose sur la richesse des sens, de l'intuition et des emotions fortes.[6] Selon Schleiermacher, l'« ame sainte […] touchee par l'Univers » est traversee par des « etincelles celestes » ou par un « feu ethere » (Schleiermacher 2004, 16) qui la dirige vers l'absolu. Toute experience religieuse implique une interiorite profondement affective qui mobilise toutes ses nuances pour s'elever au niveau le plus haut de l'existence. Une annee avant ses *Discours*, Schleiermacher confirme dans la revue *Athenäum*, inauguree par les freres Schlegel afin d'offrir au mouvement romantique un projet de reforme artistique, culturelle et spirituelle, le pouvoir immense des sentiments de realiser l'*Übereinstimmung* romantique. Il ecrit : « l'homme d'une veritable sensibilite chez qui les impressions premieres ne sont pas fortes, mais ont un effet prolonge, penetrent jusqu'en son trefonds, et croissent en silence par leur propre force » ressent un « crescendo interieur des sentiments […] propre aux natures energiques » (Schleiermacher 1978, 160) essayant de « jeter le fini par-dessus bord quand on s'elance vers l'infini »

[5] Sur le trajet conceptuel de la melancolie, voir Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989; Georges Minois, *Histoire du mal de vivre: de la mélancolie à la dépression*, Ed. de la Martiniere, 2003; Laszlo F. Foldenyi, *Melancholy*, Tim Wilkinson (tr.), Yale University Press, 2016.

[6] Dans leur apologie de l'art, Wackenroder et Tieck parlent du pouvoir mystérieux des images artistiques de créer les assises expérientielles du sacré. Cf. Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, *Épanchements d'un moine ami des arts* suivi de *Fantaisies sur l'art*, Charles Le Blanc, Olivier Schefer (tr.), Paris, José Corti, 2009, p. 68. Dans le sillage des deux écrivains allemands cités ci-dessus, Schleiermacher propose le terme *Kunstreligion* qui recouvre une similarité conceptuelle entre deux sphères jusqu'alors séparées – la religion et l'art – et qui montre non pas uniquement une expérience religieuse plus nuancée et moins dogmatique, mais aussi la faculté par excellence qui assure un lien avec le sacré, l'affectivité. Pour les racines historiques de la *Kunstreligion*, voir Heinrich Detering, 'Was ist *Kunstreligion*? Systematische und historische Bemerkungen', in *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*, vol. 1, Albert Meier, Alessandro Costazza, Gérard Laudin (dir.), De Gruyter, 2011, pp. 11-29; pour la relation entre *Kunstreligion* et l'idéalisme allemand, voir Ernst Müller, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin, 2004.

(Schleiermacher 1978, 174). L'eloge fait aux enthousiastes est essentiellement du a leurs possibilites infinies de toucher le sacre, a « l'originalite de renverser les barrieres la ou d'autres restent accroches, de frayer des voies nouvelles la ou d'autres croient voir un cercle ferme, de parcourir de grandes passions d'un vol impetueux et d'edifier des chefs-d'œuvre comme en passant » (Schleiermacher 1978, 174). Ce type d'effervescence religieuse est finalement assimilee dans les *Discours* a une « sainte melancolie » (Schleiermacher 2004, 173), a une emotion sacree ressentie par toute ame sensible desireuse d'affranchir les limites du fini et de retrouver l'infini. Les connotations negatives de l'enthousiasme et de la melancolie imposees par la tradition medicale et philosophique de la modernite naissante s'absentent completement de la tentative des romantiques allemands de legitimer une religion purgee de conventions rationnelles et morales et hautement emotionnelle.

Les memes connotations idealistes sont reprises par Madame de Stael qui recupere l'acception platonicienne de l'enthousiasme dans le chapitre XX de son ouvrage *De l'Allemagne* (1813) et lui attache aussi une dimension pratique : la ferveur enthousiaste qu'elle definit comme « l'amour du beau, l'elevation de l'ame, la jouissance du devouement, reunis dans un meme sentiment qui a de la grandeur et du calme » (Madame de Stael 1968, 301) comprend non pas uniquement des efforts religieux et mystiques, artistiques ou moraux, mais aussi toute action humaine orientee vers l'ideal, comme les actions patriotiques des militaires. Ces multiples nuances du *Kunstenthusiasmus* surgissent aussi dans les *Écrits théoriques* (1799) de Holderlin qui indiquent les degres de l'enthousiasme, a partir de la simple « gaiete » d'une ame sensible, jusqu'a « l'enthousiasme du general qui garde son genie avec sa prudence au milieu de la lutte » (Holderlin 2003, 285). Quant a la melancolie, elle beneficie du meme type de valorisation que l'enthousiasme, etant toujours presente dans la quete romantique de l'infini. Dans le chapitre XI de son etude sur la litterature du Nord et du Midi, Madame de Stael parle d'un « accord » tres fin entre « la poesie melancolique » et « la philosophie », car « la tristesse fait penetrer bien plus avant dans le caractere et la destinee de l'homme, que toute autre disposition de l'ame. » (Madame de Stael s.a, 142) De toute evidence, c'est grace aux dispositions melancoliques que « l'ame fatiguee de sa destinee » est porte « vers l'avenir, vers un autre monde » (Madame de Stael s.a, 142). On assiste alors a ce que Michel Delon appelle l' « eveil de l'ame sensible » (Delon 2016, 11-42), la constitution d'un univers affectif tres complexe qui presidera aux mouvements litteraires des deux siecles suivants.

Le parcours conceptuel de l'enthousiasme et de la melancolie suit une ligne sinueuse dans l'histoire intellectuelle europeenne : si Platon impose le cadre conceptuel fondamental de l'enthousiasme qui sous-entend une dimension

religieuse et profondement emotionnelle, la medecine antique et la tradition philosophique du XVIIe siecle insistent sur la charge irrationnelle et foncierement nuisible de cette emotion : ennemie de la raison, l'effervescence devient l'equivalent du fanatisme et de l'illusion, l'acme d'un dysfonctionnement corporel a cause humorale, qui constitue aussi la source de la melancolie. Les deux etats affectifs se correspondent parfaitement en depit de leur intensite differente en tant que signes pathologiques a annihiler. La legitimation du *Kunstenthusiasmus* par les philosophes des Lumieres ouvre la voie d'un nouveau paradigme a la fin du XVIIIe siecle, fonde sur la liberte de l'individu de trouver sa propre voie vers le sacre, une voie eminemment sensible et nuancee formee par toutes les tonalites affectives du cœur. Le caractere excessif de l'elan enthousiaste et de la detresse melancolique sera alors oblitere au profit d'une vision comprehensive des deux formes de sensibilite qui seront perçues comme la systole et la diastole d'une ame exceptionnelle a la recherche du Beau ideal. L'enthousiasme et la melancolie des romantiques seront ainsi les equivalents de la profondeur, de la diversite et de l'immense liberte du moi moderne, des idees et des attitudes nouvelles qui deviennent peu a peu l'heritage du temps present. Ressorts spirituels du reenchantement du monde, du mystere, de l'elevation de l'esprit humain et non pas, en derniere instance, d'un sens plus complexe et plus authentique de la vie, les deux emotions sont intimement liees a tout un univers en train de naître a l'aube du XIXe siecle, univers consubstantiel au notre, et dont les valeurs cardinales seront les piliers du patrimoine culturel europeen. En contestant la tradition philosophique et medicale occidentale, les representants de la *Frühromantik* (Wackenroder, Tieck, Schleiermacher, Holderlin) ainsi que Madame de Stael investissent ces mouvements affectifs de la force toute-puissante et universalisante de l'esprit et creent un monde nouveau, celui de la diversite affective, du raffinement artistique, des mythes et de la poesie, finalement d'une religiosite qui fait appel aux ressorts intimes de l'individu, au-dela des conventions et des dogmes institutionnels. Loin d'etre les signes d'un corps defaillant ou des derapages psychiques, l'enthousiasme et la melancolie des romantiques jalonnent la vie spirituelle moderne dans toute sa vigueur et son authenticite.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire :

Burton, Robert. 2021. *The Anatomy of Melancholy*. Edited by Angus Gowland. Penguin Classics.
Constantinus, Africanus. 1563. *De melancholia*, *Opera.* vol. 1, Basel.
Kant, Emmanuel. 1796. *Observations sur le Sentiment du Beau et du Sublime*. Translated by Hercule Peyer Imhoff. Paris.

Locke, John. 1975. *The Clarendon Edition of the Works of John Locke: An Essay Concerning Human Understanding*. Edited by Peter H. Nidditch. Cleardon.

More Henry. 1662. *Enthusiasmus triumphatus. A Brief Discourse of the Nature, Causes, Kinds, and Cure of Enthusiasm*. 2nd ed. In *A Collection of Several Philosophical Writings*.

Platon. 2008. *Ion*, *Œuvres complètes*. Edited by Luc Brisson. Paris : Flammarion.

Schleiermacher, Friedrich. 1978. *Athenäum*. In *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Edited by Lacoue-Labarthe Philippe, Jean-Luc Nancy. Paris : Editions du Seuil.

Schleiermacher, Friedrich. 2004. *De la religion. Discours aux personnes cultivées d'entre ses mépriseurs*. Translated by Bernard Reymond, Paris : Van Dieren.

Shaftesbury, Lord of. 1708. *A Letter Concerning Enthusiasm*, London.

Stael, Madame de. s.a. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris.

Stael, Madame de. 1968. *De l'Allemagne*, vol. 2, Paris, Flammarion.

Holderlin, Friedrich. 2003. *Theoretische Schriften*, *Hölderlin und der Deutsche Idealismus*, Friedrich Frommann Verlag.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, and Ludwig Tieck. 2009. *Épanchements d'un moine ami des arts* suivi de *Fantaisies sur l'art*. Translated by Charles Le Blanc, and Olivier Schefer. Paris : Jose Corti.

Bibliographie secondaire :

Baider, Fabienne, Cislaru Georgeta (dir.). 2013. *La Cartographies des émotions. Propositions linguistiques et sociolinguistiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

Boquet, Damien. 2016. « Les passions du salut dans l'Occident medieval », *Histoire des émotions*, vol. 1, *De l'Antiquité aux Lumières*, G. Vigarello (ed.), Paris,153-73.

Casson, Douglas John. 2024. 'Locke on Fanaticism'. *Fanaticism and the History of Philosophy*. Edited by Paul Katsafanas, Routledge, 2024, 83-96.

Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello Georges (dir.). 2016. *Histoire des émotions*, vol. 1 (De l'Antiquite aux Lumieres), vol. 2 (Des Lumieres a la fin du XIXe siecle), vol. 3 (De la fin du XIXe siecle a nos jours), Paris : Seuil.

Damasio, Antonio. 1995. *L'Erreur de Descartes : la raison des émotions*, Paris : Odile Jacob.

Delon, Michel. 2016. « L'eveil de l'ame sensible », in A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (dir.), *Histoire des émotions*, vol. 2, Paris, Editions du Seuil, 11-42.

Detering, Heinrich. 2011. 'Was ist *Kunstreligion*? Systematische und historische Bemerkungen'. *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*, vol. 1. Edited by Albert Meier, Alessandro Costazza, Gerard Laudin, De Gruyter, 11-29.

Dickson, Gary. 2000. *Religious Enthusiasm in the Medieval West: Revivals, Crusades, Saints*, Routledge.

Dickson, Gary. 2008. *The Children's Crusade: Medieval History, Modern Mythistory*, New York, NY, Palgrave Macmillan.

Ekman, Paul and Davidson Richard J. (eds). 1994. The *Nature of Emotion: Fundamental Questions*, New York : Oxford University Press.

Ekman, Paul. 1999. « Basic Emotions », in *The Handbook of Cognition and Emotion*, Sussex, Wiley & Sons.

Frevert, Ute. 2013. *Emotions in History. Lost and Found*, Central European University Press.

Frevert, Ute et al. 2014. *Emotional Lexicons*. *Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700-2000*, Oxford University Press.

Foldenyi, Laszlo F. 2016. *Melancholy*. Translated by Tim Wilkinson, Yale University Press.

Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

Heyd, Michael. 1995. *Be Sober and Reasonable: The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*. Brill.

Huizinga, Johan. 2013. *The Waning of the Middle Ages*, Dover Publications, Inc: Mineola New York.

Le Doux, Joseph. 2005. *Le Cerveau des émotions : les mystérieux fondements de notre vie émotionnelle*, Paris. Odile Jacob.

Minois, Georges. 2003. *Histoire du mal de vivre : de la mélancolie à la dépression*. Ed. de la Martiniere.

Muller, Ernst. 2004. *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*. Berlin.

Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky and Fritz Saxl. 1989. *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*. Paris : Gallimard.

Knox, Ronald A. 1950. *Enthusiasm*. Oxford: Cleardon.

Lutz, Catherine. 1988. *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll & Their Challenge to Western Theory*, Chicago: University of Chicago Press.

Tucker, Susie I. 2013. *Protean Shape: Study in Eighteenth-century Vocabulary and Usage*, Bloomsbury.

Ustinova, Yulia. 2018. *Divine Mania: Alteration of Consciousness in Ancient Greece*, Routledge.

Wierzbicka Anna. 1999. *Emotions across Languages and Cultures. Diversity and Universals*, Cambridge University Press, 36-40.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 141 - 155
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2026.2.08

ET SI GODOT ÉTAIT UNE FEMME ? HÉRITAGE ET SUBVERSION DANS *LA SECONDE CHUTE* DE SYLVIANE DUPUIS

Andreea BUGIAC[1]

Article history: Received 28 May 2025; Revised 16 August 2025; Accepted 23 September 2025; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.
©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeș-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. ***What if Godot Were a Woman? Heritage and Subversion in Sylviane Dupuis's* La Seconde Chute.** While references to Mallarmé or Adorno are unsurprising for readers of the contemporary Swiss poet and playwright Sylviane Dupuis – who, before being a playwright, is primarily a poet writing with acute awareness of "hard times for poets" – the claim to a possibly Cioranian heritage is less evident to even a moderately familiar reader of the Swiss playwright's work. In the present study, we aim to explore the significance of such a claim within the context of Sylviane Dupuis's writing and her choice to revisit canonical texts through a feminist lens, by focusing in particular on a reading of Dupuis's first play, *La Seconde Chute, ou Godot, Acte III*.

Keywords: *contemporary theatre, rewriting, myth, female authorship, Sylviane Dupuis*

« Nous écrivons aujourd'hui – en Occident du moins – après l'invention de la psychanalyse, après la 'mort de Dieu' et Mallarmé, mais aussi dans l'après-Auschwitz, réduits, selon le mot de Cioran, à 'bricoler dans l'incurable' […]. » (Dupuis 2018, 19) C'est dans ces termes que Sylviane Dupuis, poète et dramaturge

[1] **Andreea BUGIAC** est chargée de cours à la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie. Ses travaux et son enseignement portent principalement sur la littérature, la culture et la pensée intellectuelle dans la France du dix-septième et du dix-huitième siècle, les littératures francophones contemporaines, les paralittératures et la traduction littéraire. Parmi ses publications plus récentes, mentionnons *Le Flambeau et la Plume. Formes narratives et imaginaire romanesque dans la France des Lumières* (Presa Universitară Clujeană, 2025) et *Révolutions romanesques. Le destin du roman français au Siècle des Lumières* (Casa Cărții de Știință, 2022). Contact : andreea.bugiac@ubbcluj.ro.

suisse contemporaine, réfléchit sur son travail de création. Ce faisant, non seulement elle s'invente une lignée spirituelle de « pères fondateurs », mais aussi elle inscrit son geste créateur dans un mouvement artistique plus ample, même collectif dans un sens très large et assez flou (« *nous* écrivons »). Sans prôner le retour à une vision historique de la littérature qui recommencerait à suivre l'évolution des écoles ou des mouvements (« l'après-Auschwitz » dont parle Dupuis a fini par faire éclater non seulement « les anciennes valeurs » (Dupuis 2018, 19), mais aussi les écoles littéraires), cette communauté d'écrivains dont Dupuis se réclame suppose rassembler des initiatives créatrices individuelles et souvent contradictoires autour de certains axes fédérateurs, d'angoisses, de hantises et d'espérances communes, tout en y admettant des lignes de discontinuité, voire de faille.

Dans sa conception historicisée d'une écriture qui viendrait « après », la dramaturge suisse ne partage pas entre poètes, romanciers ou auteurs de théâtre, se limitant à restreindre sa vision à un possible contexte occidental. La conséquence de cette conception élargie, celle d'une modernité[2] littéraire marquée par la conscience lucide de venir *après* Mallarmé, Nietzsche, Freud, Cioran ou Adorno, c'est que l'écriture ne saurait plus être conçue aujourd'hui en faisant table rase du passé. L'exubérance surréaliste de déclarer la guerre à toute forme de conformisme, tradition ou héritage s'est dissipée comme des bulles de champagne, laissant derrière elle le goût légèrement amer d'une responsabilité retrouvée. Que faire avec une filiation qui nous glace ou avec un héritage dont on ne veut pas ?

Selon Dupuis, les démarches auctoriales contemporaines se constituent, donc, dans un mouvement qui les placerait en contact avec une mémoire (ou des mémoires) pas toujours facile(s) à accepter. D'une part, ce geste suppose l'admission, même à contre-cœur, d'un héritage qu'on ne saurait plus ignorer et qui nous inscrit dans une continuité mémorielle : « Nous écrivons aujourd'hui […] *après* […] ». D'autre part, cette impression de continuité apparaît comme défaillante, balbutiante, contradictoire ou brutalement bloquée : « réduits, selon le mot de Cioran, à 'bricoler dans l'incurable' […] ».

Si les références à Mallarmé ou Adorno ne provoquent aucune surprise pour les lecteurs de Dupuis qui, avant d'être dramaturge, est surtout une poète qui écrit en toute conscience de son temps[3], la revendication d'un héritage cioranien est moins évidente pour un lecteur tant soit peu familier avec l'œuvre de la dramaturge suisse. Dans la présente étude, nous nous proposons d'interroger le sens de cette affirmation de Cioran dans le contexte de l'écriture de Sylviane

[2] Une modernité entendue au sens large.

[3] Nous pensons, certes, à la célèbre affirmation d'Adorno, selon laquelle « écrire un poème après Auschwitz est barbare » (Adorno 1986, 23).

Dupuis, en nous appuyant plus particulièrement sur une lecture personnelle de la première pièce de théâtre écrite par Sylviane Dupuis, intitulée *La Seconde Chute, ou Godot, acte III*[4].

À la recherche d'une voie à suivre : quel remède à l'Incurable ?

Écrite vers la fin des années 1980 et publiée quelques années plus tard, en 1993, *La Seconde Chute* inaugure non seulement un théâtre encore dynamique et en perpétuelle reconfiguration (composé pour le moment de six pièces), mais aussi une écriture à la recherche d'un remède à cet « incurable » que Dupuis puise chez Cioran et plus particulièrement dans ses *Syllogismes de l'amertume*, sans les nommer directement.

À chercher la référence complète dans le recueil de Cioran, le lecteur constatera avec étonnement que le penseur en fait une définition laconique et condensée de l'existence moderne : « Être *moderne*, » affirme Cioran, « c'est bricoler dans l'Incurable » (Cioran 1952, 27, italiques et majuscules dans l'original). Mais, avant de commenter cette idée, il faudra commencer par s'entendre sur ce qu'est cette modernité dont parle Cioran et dont Dupuis assume plus ou moins l'héritage.

Si pour les écrivains et les dramaturges contemporains de la post-mémoire et des mémoires troubles, la question de *l'après* se pose différemment, pour la jeune dramaturge que Dupuis était encore à la fin des années 1980, la question de son inscription dans le champ littéraire, surtout en tant que femme auteur, dans une continuité venant après Freud, Lacan, Nietzsche, Cioran, Mallarmé ou Beckett, n'apparaissait pas du tout évidente. C'était une question d'imaginer un présent et même une existence dans le contexte où cette même existence aurait été rendue problématique par des « Pères fondateurs » souvent castrateurs. Comment imaginer, donc, une existence littéraire féminine face à une paternité ressentie à la fois comme fascinante et oppressive, éblouissante et terrible ? Comment continuer à parler de l'homme et de sa condition face à des hommes qui ont su, mieux que d'autres, à en faire la clé de voûte de leur système de pensée ? En tant que femme venant *après* eux ou, plus simplement encore, en tant que femme, a-t-on le droit de parler de l'homme, de ses angoisses, de ses inquiétudes et de ses espoirs ?

[4] Sylviane Dupuis, *La Seconde Chute, ou Godot, Acte III, « continuation »* (pièce en un acte), Genève, Zoé, 1993. Les références ultérieures à cette œuvre renvoient à cette édition et seront données entre parenthèses dans le corps du texte, à l'aide du sigle *SC* suivi immédiatement du numéro de la page.

Une solution extrême à cet « incurable » qui nous est imposé serait celle de la révolte, voire de la révolution : il faudra, par conséquent, écraser le bloc paternel, dénoncer un héritage pesant, casser le testament. Mais l'histoire culturelle de l'Occident nous montre que les grands réformateurs ont été aussi de grands *hommes*, et on pourrait penser aussi à ce Mur imposant et austère des Réformateurs érigé dans le parc des Bastions abritant l'Université de Genève, un mur que Sylviane Dupuis aurait dû croiser des milliers de fois d'abord comme jeune étudiante en Archéologie et Lettres modernes à l'Université de Genève, ensuite comme chargée de cours à la même Université. Mais Dupuis, tout en cherchant à affirmer sa présence dans un monde du théâtre contemporain qui, malgré quelques vagues féministes, n'était toujours pas « un lieu pour les femmes », pour citer Elfriede Jelinek citée à son tour par Muriel Plana (Plana 2015, 29 et 42), évite les engagements de toutes sortes, féministes y compris. À son avis, si le théâtre doit avoir une valeur politique, ses armes ne sont pas celles de l'idéologie : comme Dupuis le montre à travers le personnage de Bert dans sa pièce plus tardive, *Les Enfers ventriloques* (2003), Brecht est sublime dans la mesure où sa pensée se maintient dans la dialectique, et il échoue quand il fait de la propagande.

La solution imaginée par Sylviane Dupuis est plus subtile qu'on ne le croit. Au lieu de tourner le dos au passé, elle se l'approprie et le transforme non seulement pour parler du présent, mais aussi pour imaginer un avenir. Cette solution est celle de la reprise détournée d'un héritage longtemps perçu comme « fondateur » au double sens du mot, social et culturel, représenté par les mythes anciens. En outre, la réécriture des scénarios mythiques, la solution que Dupuis trouvera pour affirmer son droit à l'existence dans une République des Lettres encore sceptique ou du moins inquiète à un droit de cité élargi aux femmes, se rapproche d'une pratique émergente dans le théâtre et la fiction romanesque des années 1980. Il s'agit de la « réécriture révisionniste ». À l'origine une sous-catégorie des études féministes abordant la manière dont les réécritures contemporaines des récits fondateurs ou canoniques s'efforcent à donner plus de représentativité, de place et même d'agence aux femmes, la théorie de la « réécriture révisionniste » se rattache d'abord au nom de la poète et essayiste juive américaine Alicia Ostriker qui introduit le concept dans un article plus ancien sur les « voleurs » (mieux vaut dire les *voleuses*) « du langage » (Ostriker 1982). En France, l'approche « révisionniste » a retenu l'attention en particulier des spécialistes en littérature et mythologie comparée ; mentionnons, entre autres, Véronique Gély qui contribuera largement à la popularité de ce concept au sein de l'approche contemporaine des mythes, en s'intéressant aux zones

d'intersection entre la mythopoétique et les représentations du genre (Gély 2009a, 34)[5].

L'écriture théâtrale de Dupuis se rapproche de la réécriture révisionniste sans pourtant s'y superposer. Tout en jouant avec les codes anciens, cette écriture ne se transforme en en aucun moment en protocole ou programme d'écriture : « […] à la base, il n'y a aucune décision, aucun projet esthétique délibéré, nulle théorie ou nul protocole *précédant* l'écriture de mes pièces, et aucun message » (Dupuis 2024, 273), soutient Dupuis dans un entretien récent. Et Dupuis de conclure : « Je ne pense pas qu'on écrive *vraiment*, ou seulement, avec des idées. » (Dupuis 2024, 273). De toute façon, même en évitant tout engagement trop théorique, le choix de Dupuis restera pour le moins un pari risqué : face à cet autre « mur des Pères fondateurs », au lieu de le contourner, Dupuis prend le parti de s'en rapprocher, de s'en emparer et, à partir de quelques vestiges, de « bricoler dans l'Incurable ». Ce faisant, elle devient non seulement une « bricoleuse », mais aussi un tout petit peu « braconnière », avec toutes les connotations positives que Michel de Certeau, dans son *Invention du quotidien*, rattachait à ce mot dans le contexte de la « lecture-braconnage » (Certeau 1990, 239-255) : le lecteur braconnier est ce lecteur rusé, même clandestin, qui choisit d'abandonner la passivité d'une lecture qui serait pure consommation pour devenir artisan à son tour, créateur et producteur de mondes. Et on voit bien Sylviane Dupuis dans cette figure de la résistance !

Au premier regard, l'œuvre de la dramaturge genevoise n'expose rien de cette violence déchirante, ni de ce doute négateur, ni même de ce scepticisme si caractéristique de l'écriture du « sceptique de service d'un monde finissant » (Cioran 1987, 23), comme Cioran se plaisait à se définir. Pour Cioran, le doute (anticartésien cette fois-ci) était une arme, une manière de penser et même un style de vie. Il n'empêche que le nom de Cioran revienne plus d'une fois dans les textes de Dupuis, soit de manière directe, comme nous venons de le voir, soit par des détours. Un titre comme *La Seconde Chute* peut bien évoquer *La Chute dans le temps* (1964) de Cioran : d'ailleurs, la dramaturge ne refuse pas, elle non plus, la possibilité d'une telle lecture intertextuelle (Dupuis 2024, 271). En outre, sous-titrée *Godot, Acte III*, la pièce s'inscrit ouvertement dans un héritage beckettien qu'il s'agirait, en outre, non pas (seulement) d'accepter, de transmettre et, ainsi, de s'y soumettre, mais aussi de prolonger par l'invention d'un troisième acte apocryphe. En d'autres termes, Dupuis reprend un héritage littéraire et même mythique pour le miner avec révérence, ou amoureusement.

[5] On aura tout intérêt de consulter également d'autres études consacrées par Véronique Gély à la pratique contemporaine de revisiter les mythes : voir, ainsi, ses études sur Phèdre (Gély 2009b) ou sur la déconstruction des mythes dans littérature contemporaine (Gély 2012).

Écrire après, pour, contre…

Jouant sur le paradoxe d'un dire fondé sur un déjà-dit qui lui permettrait de tester ses limites et d'explorer ses possibilités, le titre de la pièce *La Seconde Chute* revêt une charge subversive plutôt considérable de la part de Dupuis, et cela dans un double, voire un triple contexte : d'abord, le contexte de sa *première* pièce de théâtre, ensuite, celui d'une pièce *originale* bien qu'elle soit construite sur des personnages anciens et devenus quasiment mythiques et, enfin, celui d'une pièce écrite par une femme à une époque où les femmes dramaturges sont encore rares (entre temps, leur situation actuelle n'a pas terriblement changé, comme l'indique Muriel Plana ; v. Plana 2015, 5). À l'époque de l'écriture de sa pièce, Dupuis était, le plus probablement, l'un des premiers dramaturges à tenter une continuation de la pièce de Beckett : entre temps, celle-ci a déjà suscité un bon nombre de continuations et de réécritures, comme le rappelle l'auteure, elle-même (Dupuis 2024, 270). En outre, il s'agissait de sa part d'un geste doublement audacieux. Selon les aveux de l'auteure, son choix de publier une pièce qui viendrait prolonger celle de Beckett n'avait pas bénéficié d'un accueil favorable du côté des éditeurs. On lui reprocha non seulement de s'attaquer à une figure réputée, mais, en outre, de faire preuve d'un orgueil inouï, proche de *l'hubris* antique (comment pourrait-elle, une simple femme, oser rivaliser avec des dieux ?!) :

> Mais pour moi, il s'agissait d'oser écrire pour le théâtre après Beckett. (Comme me l'a écrit Jérôme Lindon, son éditeur, quand je lui ai envoyé ma pièce : après Beckett il faudrait se taire. Mais *peut-on se taire* ? Et le faut-il ? Beckett lui-même écrit au contraire, dans *L'Innommable* : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a… » […] La seule solution qui m'est venue a été de mettre mes pas dans les siens, en quelque sorte – pour aller ailleurs. Parce que je ne pouvais pas me taire, et que c'est pourtant ce que Beckett semblait imposer aux auteurs de ma génération. (Dupuis 2024, 270, italiques dans l'original)

Pas de dieux et pas de héros dans le théâtre de Sylviane Dupuis et pourtant, le principe transversal qui infuse profondément son imaginaire dramatique reste celui d'un protocole toujours réinventé du retour aux mythes religieux et héroïques de l'Antiquité grecque ou hébraïque. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà vu plus haut, Dupuis refuse carrément d'attacher le mot « protocole » à son écriture, du moins dans son acception consciente et volontaire définissant un programme scriptural fixé d'avance. Si le mot « protocole » peut surgir, néanmoins, dans l'approche de ses textes, c'est le résultat d'un effet de lecture. À revenir de l'aval vers l'amont des six pièces composant l'œuvre théâtrale de Dupuis,

le lecteur nourrit une impression forte de cohérence, malgré la diversité des contextes dont ces pièces sont les fruits : des blocages personnels comme ceux impliqués par *La Seconde Chute* ou *Les Enfers ventriloques*, ou bien des collaborations avec le milieu artistique genevois (le cas de la pièce *Le Jeu d'Ève* (2006), issue d'une collaboration avec deux autres dramaturges, ou celui du dialogue à deux voix intitulé *Théâtre de la parole* (2004), que Dupuis écrit sur une demande venant de la part de la chorégraphe genevoise Noemi Lapzeson). Loin de correspondre à un leurre, cette impression de cohérence reste évidente et renvoie à un principe fondamental dans l'écriture théâtrale de Dupuis. Il s'agit du retour, par des voies plus ou moins détournées (parfois même par des *voix* détournées, comme nous le découvrons dans une pièce « ventriloque » comme *Les Enfers ventriloques*), à un imaginaire mythique « protéiforme » (Boyancé, Romilly 1960, 169) entendu moins comme un corpus de textes que comme une matière magmatique, mystérieuse et vivante dont l'actualité reste évidente, malgré les millénaires qui nous en séparent.

La relation entre le mythe et le théâtre se tisse alors naturellement chez Dupuis : évidemment, le théâtre et le mythe entretiennent des rapports lointains et en quelque sorte fondateurs. Néanmoins, l'imaginaire tout comme la pensée mythique trouvent dans le théâtre leur forme la plus naturelle d'expression, un terrain d'élaboration, d'incarnation et d'enquête. D'ailleurs, l'origine du théâtre est, dans de nombreuses cultures, simultanément culturelle et cultuelle : les rituels sont l'incarnation dramatisée d'une certaine pensée du rapport entre l'humain et le divin. Cette intimité entre le théâtre et le mythe est encore donnée par le principe de la « ventriloquie » qui intéresse Dupuis jusqu'à en faire le principe de ses « enfers du théâtre ». Or le « faire » est au cœur de cette pièce : non seulement *le faire théâtral*, à travers une intrigue déclenchée par la panne d'inspiration de la dramaturge, mais aussi *le faire du Sujet*, au sens où le personnage de la Dramaturge est à la fois la protagoniste de la pièce et, curieusement, son propre personnage, en arrivant à se recréer à travers une descente initiatique aux « enfers du théâtre » (Foşalău et Monah 2011, 129-130). Comme le théâtre où le moi du personnage s'incarne et se dévoile par la délégation d'un corps et d'une voix étrangers (ceux de l'acteur), le mythe permet de se penser soi-même par le biais de figures détournées.

Censée côtoyer dangereusement le plagiat, l'imitation en littérature n'a pas bonne presse. Or, ce qui a l'air d'un truisme aujourd'hui ne l'a pourtant pas eu depuis toujours : les évidences les plus transparentes sont toujours les plus trompeuses, ce qui est le cas aussi dans la question de la reprise et de l'imitation, deux techniques qui relèvent de ce que Genette appelle l'hypertextualité, que le théoricien définit comme la relation de reprise par une œuvre B (appelée *hypertexte*) d'une œuvre A (appelée *hypotexte*) qui lui est antérieure et dont la

réécriture s'inscrit à la manière d'une greffe (Genette 1982, 13). Ce n'est pas par hasard que Genette semble privilégier la métaphore biologique pour parler des œuvres hypertextuelles : la métaphore de la greffe est la plus en état de souligner la dimension vivante, même organique, de la production littéraire, à la fois machine à métaboliser des écrits et des discours, et créature à mille têtes en permanente recomposition, comme le monstre mythologique à plusieurs têtes dont les unes naissent ou plutôt surgissent à la place des autres, coupées par les téméraires.

« Nous écrivons après […] » : on l'aura entendu, la réécriture est une écriture qui vient *après* et qui se fait *d'après*, sur des traces déjà inscrites. Mais elle n'est jamais pure répétition au sens où, comme l'observait Antoine Compagnon, même dans le cas extrême d'un texte qui serait repris fidèlement et scrupuleusement par un autre texte, cette reprise virant au plagiat construirait une différence significative par rapport au texte antérieur en raison du contexte énonciatif nouveau dans lequel le texte repris est placé (Compagnon 1979). Le procédé de réécriture du passé sert ainsi à Dupuis non seulement pour trouver une impasse face à la malédiction du « déjà dit », mais aussi pour s'interroger sur le monde présent dans lequel elle vit et la place qu'elle y occupe.

Si, par oubli ou à cause d'un excès de poussière, les dieux ont depuis longtemps quitté les décors dramatiques du théâtre contemporain, il paraît qu'ils reviennent sous d'autres formes, plus inédites aujourd'hui. Aucun dieu et aucun héros ancien n'habitent le théâtre de Dupuis et pourtant son monde théâtral pullule de dieux et de héros qui se côtoient parfois dangereusement. Le caractère subversif de cette résurrection miraculeuse reste pourtant dans la nature de ces dieux et de ces héros ressuscités. Dans le *Godot* de Dupuis, Godot, si attendu dans le monde entier pendant de longues années de reprises et de représentations de la pièce de Beckett sur tant de scènes mondiales, choisit enfin de faire son apparition. La pièce de Dupuis imagine non seulement une entrée, mais bien trois entrées de Godot. Spectaculaires, baroques et ironiques par les accents de mélodrame qu'elles empruntent, les deux premières entrées de Godot s'avèrent être, en fait, de fausses entrées. Dans les deux cas, il s'agit de la descente sur la scène, majestueusement assise sur un trône resplendissant, de Prouhèze, le célèbre personnage féminin que Dupuis pique sans vergogne chez Paul Claudel et à son *Soulier de satin*.

Dieu, Ève et… Godot

La descente de Prouhèze sur la terre, plus correctement sur le plateau, est à la fois révolutionnaire et réactionnaire. Si son apparition miraculeuse présente une dimension politique et féministe qui ne saurait être ignorée, contraignant les nouveaux Vladimir et Estragon à méditer sur la nécessité de

réécrire tout le récit biblique de la création de l'homme à partir d'un point de vue féminin, son entrée est marquée, néanmoins, par tous les clichés poétiques et tous les artifices dramatiques possibles.

Depuis la didascalie concernant le décor qui devrait ponctuer l'entrée de Prouhèze et qui est littéralement une copie au degré, évoquant le décor lunaire imaginé par le peintre romantique Caspar David Friedrich dans son tableau *Un homme et une femme contemplant la lune* (un tableau qui a, en outre, inspiré Beckett lui-même dans l'écriture de son *Godot*), jusqu'aux exclamations béates de Vladimir et d'Estragon qui s'extasient devant Prouhèze dans une rhétorique pathétique évoquant, tour à tour, le Cantique des Cantiques, le Nouveau Testament, les déchirements de Rimbaud et le style emphatique de Claudel, le tout pimenté d'un brin de psychanalyse à la Freud, l'apparition de Prouhèze semble multiplier les reflets et tisser un labyrinthe d'illusions. Le climax de ce jeu à l'artifice est représenté par la chute très littérale de Prouhèze sur la scène, suivie par la révélation étonnante qu'à la place de la divinité adorée, il n'y avait qu'une poupée vide. Il est tout aussi vrai que Prouhèze s'était bien défendue de se déclarer Dieu (c'était Vladimir qui avait formulé l'hypothèse d'un Dieu au féminin : « Et si ELLE était Dieu ? […] Hein ! Si Dieu… ÉTAIT UNE FEMME ??? », *SC*, p. 23). Désarticulées comme les membres de la marionnette qu'elle s'avère être[6], ses seules phrases, empruntées elles aussi et prononcées en anglais – *réécriture de* Godot *oblige* –, détournent de manière tragicomique le motif religieux de la chute du Premier homme sur la terre. Mais elles représentent en égale mesure une chute littéraire au sens de continuation et fin à une pièce impossible à continuer, celle de Beckett, comme Dupuis l'explique elle-même : « Mon titre est donc à lire à la fois comme : fin (ou chute) de la pièce (inachevable) de Beckett, et chute (ou Chute) des personnages dans la conscience, qui se double encore de la chute spectaculaire, sur la scène, de 'Godot' – ou de ses avatars. » (Dupuis 2024, 271). La dimension paradoxale de la pièce (sorte d'« hommage irrévérencieux » adressé au dramaturge irlandais) se révèle une fois de plus dans le fait que, si l'apparition de Prouhèze est une « chute des masques » (Prouhèze est un avatar de Godot, mais elle n'est pas Godot, Godot est un possible avatar de Dieu, mais il n'est pas Dieu – d'ailleurs peut-être qu'il n'existe même pas et qu'il n'est qu'une projection des fantasmes, des peurs et des espoirs des personnages), cette épiphanie est formulée dans les termes les plus masqués possibles, car empruntés au mage du nihilisme, Friedrich Nietzsche :

[6] Une allusion possible, en clé féministe, au fantasme romantique de la femme-poupée ou de la femme-marionnette ?

VLADIMIR *(après avoir toussoté deux ou trois fois pour s'éclaircir la voix)*
- Eh bien… nous voudrions savoir… […] Êtes-vous Dieu ?
Réponse incompréhensible de Prouhèze, dont on ne parvient à saisir que le dernier mot, en anglais : « … dead ».
VLADIMIR *(au Garçon)*
- Que dit-elle ?
GARÇON
- Elle s'étonne que vous ne le sachiez pas encore ; Dieu est mort.
(*SC*, p. 27)

Bien qu'intéressantes, les significations symboliques de la chute de Prouhèze au terme de sa deuxième et dernière apparition ne nous intéresseront pas ici. La chute de celle-ci thématise, certes, le titre de la pièce, mais elle conduit aussi à imaginer, pour Dupuis, une voie de survie dans le contexte où, avec le théâtre de Beckett, la fin du théâtre semble définitive et irrévocable. Comment écrire après Auschwitz, comment écrire après la fin du monde, la mort du drame et le meurtre symbolique du Père, mais aussi et surtout comment écrire après Beckett ? Comme l'affirme la dramaturge dans l'entretien déjà cité, *La Seconde Chute* sert aussi de laboratoire de création. Il s'agissait pour elle de reprendre cette pièce impossible à continuer et de le faire à partir de sa chute, donc de sa fin, pour en imaginer un prolongement :

> Mais pour moi, il s'agissait d'oser écrire pour le théâtre après Beckett. (Comme me l'a écrit Jérôme Lindon, son éditeur, quand je lui ai envoyé ma pièce : après Beckett il faudrait se taire. Mais *peut-on se taire* ? Et le faut-il ? Beckett lui-même écrit au contraire, dans *L'Innommable* : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a ... ») La seule solution qui m'est venue a été de mettre mes pas dans les siens, en quelque sorte – pour aller ailleurs. Parce que je ne pouvais pas me taire, et que c'est pourtant ce que Beckett semblait imposer aux auteurs de ma génération. Donc ma pièce est à la fois un hommage, et la « continuation » (ou l'achèvement subversif) d'une pièce inachevable, et indépassable, qui fait figure de « texte original » inspirant plusieurs auteur(e)s après elle. C'est oser cela qui m'a permis de devenir auteure de théâtre. Ce qui, pour une femme, à la fin des années 1980, n'allait pas encore du tout de soi ! (Dupuis 2024, 270)

Au-delà de ce jeu dramatique complexe, subversif et étrangement révérencieux, la pièce de Dupuis convoque le nom de Cioran, plus précisément de sa *Chute dans le temps*. Dans le même entretien, Sylviane Dupuis accueille la possibilité d'une lecture cioranienne de son titre et affirme le pouvoir de

l'écriture (de *son* écriture, mais aussi de *l'*écriture tout court) de s'opposer au temps et à la fin – ou du moins, de les accepter et d'en faire des conditions de (re)création :

> - La Chute du Paradis pourrait bien être aussi une chute dans le Temps, comme le disait Emil Cioran ? […]
> - Oui bien sûr. Sortir ou être chassé du paradis de l'inconscience (comme être expulsé du ventre de la mère, à la naissance !), c'est entrer irrémédiablement dans le temps, puis dans la conscience de la mort. C'est se voir forcé(e) d'accepter les conditions de la vie. Et se voir forcé(e) de choisir : entre faire ou ne pas faire, entre « bien » et « mal » … ou entre vivre et mourir. À chaque instant. (Dupuis 2024, 271-272)

Inscrire son théâtre dans cette « conscience de la mort » concerne ainsi pour Dupuis un parti-pris créateur qui, d'une pièce à une autre, se transforme dans le principe fondamental de son écriture, au sens où il institue le jeu des doubles et des métamorphoses au niveau même de celle-ci. Décliné par un carrousel vertigineux d'allusions intertextuelles, de reprises, retours, détours, emprunts, citations, convocations ou références littéraires, le principe du palimpseste devient chez Dupuis une véritable matrice créatrice. Elle fait fusionner les auteurs, les personnages et les œuvres parfois les plus éloignés par les époques ou les doctrines. Le résultat de ce travail de « résurrection » est souvent miraculeux, cocasse et ahurissant, mais toujours original, parfaitement cohérent et surtout profondément humain. Sous les visages et les mots anciens des autres se lit et se dit quelque chose de terrible à propos de la condition présente de l'homme dans un monde mutilé par l'inauthenticité et la violence, de même qu'à propos de la possibilité d'une parole de se forger *dans* et *contre* le silence, et de rejoindre une autre parole pour « parler ensemble dans le noir » *dans* et *contre* cette « impossibilité de dire » (Dupuis 1993b, 67).

C'est dans ce contexte d'une nécessité presque existentielle de penser l'expérience humaine et artistique à l'heure actuelle, et de penser aussi la possibilité de la communication et même d'une humanité tout simplement à l'heure du post-médiatique, du post-humain et du *deepfake*, que nous devons comprendre le recours aux mythes dans l'écriture-palimpseste de Dupuis. Malgré des mises en scènes réclamant des installations parfois très sophistiquées, le théâtre de Dupuis est, en vérité, un théâtre terriblement pauvre ou même un théâtre « vide » au sens que lui prête Peter Brook dans son essai *L'Espace vide* (1968). On se rappelle que Brook se pose contre la vision conventionnelle et fermée de l'espace théâtral, postulant plutôt pour un espace scénique beaucoup plus fluide (une rue, un grenier, une usine désaffectée etc.). La condition théâtrale minimale réclamerait seulement le surgissement d'une interaction humaine :

« Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. » (Brook 1977, 25).

Si le théâtre de Dupuis est ou peut devenir un théâtre vide (dans d'autres pièces, Dupuis accepte volontiers qu'une partie ou même tous les personnages de ses pièces soient remplacés par des marionnettes), c'est que la marionnette, loin d'être un produit artificiel, fait figure d'extension d'une main, donc d'une réalité humaine qui lui prête des mouvements, une voix, une vie et une existence. Ce faisant, elle ne fait qu'allégoriser ce que fait le personnage du théâtre tel qu'il est incarné par le comédien, *döppelganger* vivant semblable à ces *döppelgangers* scripturaux dont parle Dana Monah dans son essai sur les réécritures théâtrales (Monah 2017, 127, Cîntec 2023, 106). Sylviane Dupuis conçoit son théâtre comme un laboratoire d'expériences ou, comme elle l'affirme elle-même, comme une utopie du possible. À la manière de la lanterne magique proustienne, le théâtre lui permet de défaire et de refaire l'expérience fondamentale, toujours présente et toujours incarnée, de la possibilité de l'humain. C'est dans un tel contexte d'une « réalité humaine augmentée » (Choulet 2016) qu'on doit comprendre la hantise de la marionnette, du double et *des* doubles chez Dupuis. Cette hantise la poursuit jusqu'à la faire accumuler les avatars d'une figure en permanente absence. Ainsi, *La Seconde Chute* est un avatar *avoué* de la pièce de Beckett. Le décor reste presque inchangé, certaines répliques reviennent d'une pièce à l'autre, tandis que les personnages sont les mêmes, à l'exception de deux personnages, celui de Prouhèze (interprétée en outre par un « mannequin ») et celui de l'Auteur, avatar de Beckett.

Mais, en même temps que la pseudo-copie se plie sur les traits de la figure ancienne, ces traits accusent leur inconsistance. Les incomplétudes du prototype sont remplacées par des traits nouveaux : la pièce de Dupuis n'est pas une répétition de celle de Beckett, même pas une reprise, mais bien une *continuation* assumée en tant que telle. Chez Dupuis, ni Vladimir ni Estragon n'ont plus leurs chapeaux, Estragon n'a plus de chaussure, tandis que l'arbre du décor beckettien original (« Route à la campagne, avec arbre. », Beckett 1952, 9) devient chez Dupuis « une vieille souche » (*SC*, p. 11). Signe que, d'une pièce à l'autre, des années se sont bien écoulées et que le théâtre et l'homme peuvent encore s'imaginer même après la « fin de l'homme » et la « fin du théâtre » pensés par le théâtre de Beckett.

S'attaquant à une pièce presque mythique qui défie toute possibilité de continuation (c'est précisément dans le théâtre de Beckett que Hans-Thies Lehmann, théoricien du « théâtre postdramatique », voyait la « mort du drame », une mort contestée ou, du moins, nuancée plus tard par Jean-Pierre Sarrazac ; Lehmann 2002, Sarrazac 2012), le geste de Dupuis est doublement ironique.

Cette ironie ne vise pas seulement la figure de Beckett, qui devient dans la pièce de Dupuis un avatar de son personnage impossible (Godot). Elle vise aussi la posture de Dupuis et la place qu'elle entend se créer dans le monde du théâtre, un monde qui, dans ces années 1980 dont date la gestation de la pièce, était encore dominé par la figure hypnotique, castratrice et terriblement masculine de Beckett. Selon les affirmations de Dupuis, sa « venue au théâtre » s'est accomplie précisément par un double acte de révérence et de parricide symbolique à l'égard de Beckett : il s'agissait pour elle de dire la possibilité d'un jeu même après cette « fin de partie » imposée par Beckett. Tout comme dans le cas de la révolution orchestrée contre Shakespeare par Antonin dans *Les Enfers ventriloques*, le geste de Dupuis présente aussi des implications politiques à l'égard de l'hégémonie masculine qui a si longtemps régné dans l'histoire du théâtre.

D'un côté, la dramaturge suisse reprend la pièce de Beckett en se mettant sur un pied d'égalité avec lui et en dénonçant l'illusion d'une figure transformée en effigie patrimoniale. De l'autre, elle prête au Godot de Beckett des colorations féminines délicieusement ambiguës qui déplacent les personnages de Beckett et les obligent à s'inscrire dans un contexte théâtral – et même philosophique – nouveau, dans lequel la Femme, ce grand Autre comme l'appelait Simone de Beauvoir, non seulement fait son entrée dans une pièce masculine avec des personnages exclusivement masculins et où la femme, tout comme Godot, est la grande absente, mais aussi apparaît sous des traits qui nous obligent à la (re)connaissance, à la réflexion et, finalement, à l'action.

La fin de la pièce de Dupuis reste aussi ambiguë qu'ouverte. L'apparition du véritable Godot sur la scène, toujours en descendant du haut de celle-ci, confronte les personnages à leur créateur, car Godot n'est rien d'autre que… Beckett, transformé par Dupuis en personnage. Si cet épisode emprunte des accents religieux, le retour de l'Auteur-Créateur parmi ses personnages-créatures détourne le scénario messianique car Godot-Beckett n'est pas en mesure à répondre à toutes les questions ni aux reproches dont l'accablent ses personnages, enfin révoltés contre leur Créateur.

En guise d'épilogue (ou pour un épilogue impossible)

Si l'apparition finale de l'Auteur n'a pas le résultat escompté car l'Incurable n'est peut-être pas vaincu, Beckett-Godot fait pourtant don à ses personnages d'une arme détonante. Cette arme est la révélation de l'illusion du quatrième mur, donc de la liberté et du mensonge d'un destin qui serait inéluctable. Vladimir et Estragon sont libres : libres de partir, de quitter la scène, de se perdre parmi les spectateurs qui composent le public, cette « horde anonyme de nos semblables » (*SC*, p. 58) qui se révèle enfin, pour la première fois, aux yeux de Vladimir et

d'Estragon. Ils sont donc libres d'abandonner la pièce et leur condition de personnages. Si Vladimir et Estragon choisissent de rester sur la scène (par peur, par sens du devoir ou par fidélité à leur condition, Dupuis ne l'explique pas), quelque chose de fondamentalement nouveau et de différent vient marquer leur existence : l'acte de rester repose sur un choix, donc sur une forme d'action et sur une liberté assumée.

C'est à cette forme d'action que Sylviane Dupuis nous invite à travers ses réécritures braconnières, reconnaissant en elles, peut-être, un moyen de s'inventer une existence littéraire, mais aussi une forme d'existence tout simplement humaine.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor W. 1986. *Prismes : critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz. Paris : Payot.

Beckett, Samuel. 1952. *En attendant Godot*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Boyancé, Pierre ; Romilly, Jacqueline de. 1960. « Les mythes antiques dans la littérature contemporaine ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2 : 169-182, DOI : https://doi.org/10.3406/bude.1960.3893.

Brook, Peter. 1977. *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*. Préface de Guy Dumur, traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle. Paris : Seuil.

Choulet, Philippe. 2016. « L'art de la marionnette : du réel au symbolique via l'imaginaire ». https://www.puppetring.com/2016/12/29/lart-de-la-marionnette-du-reel-au-symbolique-via-limaginaire-par-philippe-choulet/, [consulté le 26 septembre 2024].

Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien*. Tome 1 : « Arts de faire ». Nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard. Paris : Gallimard, coll. « Folio. Essais ».

Cioran, E. M. 1952. *Syllogismes de l'amertume*. Paris : Gallimard, coll. « Idées ».

Cioran, E. M. 1987. *Aveux et Anathèmes*. Paris : Gallimard, coll. « Arcades ».

Cîntec, Oltița. 2023. 'Refreshing Remodelling of the Classics'. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Dramatica* 68, no. 2 : 97-108.

Compagnon, Antoine. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil.

Dupuis, Sylviane. 1993a. *La Seconde Chute, ou Godot, Acte III, « continuation »* (pièce en un acte). Genève : Zoé.

Dupuis, Sylviane. 1993b. « Postface. Pour Samuel Beckett ». In *La Seconde Chute*, 67-68. Genève : Zoé.

Dupuis, Sylviane. 2009 [2004]. *Les Enfers ventriloques*. Chambéry : L'Act Mem.

Dupuis, Sylviane. 2007. « Écrire pour le théâtre au féminin : l'héritage / l'écart ». In *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, études réunies par Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat, 187-206. Lausanne : Éditions Antipodes.

Dupuis, Sylviane. 2018. « Surgissement / détournement des mythes dans la pratique poétique ». In *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*, sous la direction de Ute Heidmann, Maria Vamvouri Ruffy et Nadège Coutaz, 1-20. Lausanne : Collection du CLE.

Dupuis, Sylviane. 2022. « *La Seconde Chute*, ou continuer *Godot*. Un regard rétrospectif ». In *Culture Godot.* En attendant Godot *de Samuel Beckett et ses inscriptions culturelles*, sous la direction de Marjorie Colin et Yannick Hoffert, 127-144. Paris : Classiques Garnier. DOI : 10.48611/isbn.978-2-406-12729-1.p.0127.

Dupuis, Sylviane. 2024. « Entretien avec Sylviane Dupuis, poète et dramaturge suisse contemporaine ». Propos recueillis par Andreea Bugiac. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia* LXIX, no. 1 : 265-278.

Foşalău, Liliana et Monah, Dana. 2011. « Être femme sur la scène des hommes : archéologies de l'identité féminine dans *Les Enfers ventriloques* de Sylviane Dupuis ». *Comunicare Interculturală și Literatură / Communication Interculturelle et Littérature* 16, no. 4 : 127-132. Également en ligne : https://www.gup.ugal.ro/ugaljournals/index.php/cil/article/view/8171.

Gély, Véronique. 2009a. « Les Anciens et nous : la littérature contemporaine et la matière antique ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* [En ligne], no. 2 : 19-40.

Gély, Véronique. 2009b. « Phèdre à la fin du XX^e^ siècle : le désordre dans la cité ». In *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e^ siècle*, Sylvie Parizet (dir.), 27-44. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Littérature et poétique comparées ».

Gély, Véronique. 2012. « Deconstruction, Revision and Invention of Myths in Contemporary Literature: From Italo Calvino's *Lezioni americane* to J.M. Coetzee's *Elizabeth Costello* ». In *Myth and Subversion in Contemporary Novel*, actes du congrès international organisé à Madrid par la Faculdad de Filologia, Universidad Complutense, 9-11 mars 2011, José Manuel Losada Goya and Marta Guirao Ochoa (eds), 159-171. Cambridge Scholars Publishing.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le Théâtre postdramatique*. Trad. fr. par Philippe-Henri Ledru. L'Arche.

Monah, Dana, 2017. *Shakespeare et ses doubles. Essai sur la réécriture théâtrale*. Paris : L'Harmattan.

Ostriker, Alicia. 1982. « The Thieves of Language : Women Poets and Revisionist Mythmaking ». *Signs* 8, no. 1 : 68-90. Également en ligne : http://www.jstor.org/stable/3173482.

Plana, Muriel. 2015. *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures » (édition numérique sur Kindle).

Saint-Gelais, Richard. 2002. *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2012. *Poétique du drame moderne*. *De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Seuil, coll. « Poétiques ».

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 157 - 171
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2026.2.09

EL LEGADO BARROCO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Alina-Lucia NEMEŞ[1]

Article history: Received 30 April 2025; Revised 10 August 2025; Accepted 10 September 2025; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.
©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. ***The Baroque Legacy in 20th-Century Spanish Literature.*** The present paper aims to analyze the similarities and differences between Spanish literature of Golden Age and that of the 20th century, with concrete examples, which highlight the Baroque influence on Silver Age literary production. The last mentioned period was market by innovations, the renewal of narrative themes and techniques, the search for new forms of expression and new styles, oscillating between tradition and external influences, between the opening towards Europe and the return to national values, especially those of the Golden Age (Baroque), with the aim of regaining the Spanish national spirit and regenerating the country marked by a pronounced decadence. Authors, for example, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Ramiro de Maeztu, José Ortega y Gasset, turn their attention to characters such as Don Quixote and Don Juan, to which they refer to comment on what had been written before, to rewrite and reinterpret traditional Hispanic myths, to interpret the past and treat it from a different perspective. Although we are talking about different styles, aesthetic criteria and literary contexts, there is a common ground between literary creations from the two reference periods. Consequently, to understand modern Spanish literature we cannot ignore its legacy from the glorious literary past.

Keywords: *Spanish Literature, Golden Age, Silver Age, legacy, similarities, differences*

[1] **Alina-Lucia NEMEŞ** es profesora doctora contratada del Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas (Departamento de Español) de la Facultad de Letras de la Universidad Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Rumanía. Licenciada en Filología Española y Francesa, con un máster en Comunicación y Relaciones Públicas y doctorado en Filología por la Universidad Babeş-Bolyai desde 2013, y con más de 23 años de experiencia docente, sus áreas de interés incluyen la enseñanza y el aprendizaje de lenguas modernas (generales y especializadas), la comunicación intercultural y la literatura contemporánea española y latinoamericana. Correo electrónico: alina.nemes@ubbcluj.ro.

1. Introducción

En la historia de España, el siglo XVII corresponde al período barroco y se caracteriza por una profunda decadencia desde punto de vista social, económico, político, moral, pero para la literatura y el arte (pintura, escultura, arquitectura, música) representa el Siglo de Oro. Mediante procedimientos que denotan exageración, desequilibrio, complicación, dinamismo, autores, como Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, etc., buscan un espíritu español nuevo, original, sorprendente, y lo logran exitosamente, razón por la cual ese siglo adquiere el renombre de "período nacional". Su legado en las épocas posteriores es inmenso, hasta tal punto que la pieza de teatro *Don Juan* (originariamente escrita por Tirso de Molina, en 1630, con el título *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*) se sigue poniendo en escena cada año en las festividades de Todos los santos y de los Fieles difuntos, según anota Pedraza (1981, 318).

Su influencia es evidente en varios aspectos, entre otros, a nivel lingüístico. Existen palabras o expresiones en la lengua española actual que recuerdan a personajes de la literatura española barroca, como, por ejemplo, «donjuán» (también «don juan»), que suele utilizarse como sustantivo común, lo que justifica la letra inicial minúscula. Este nombre significa "hombre seductor o conquistador" (RAE 2024), haciendo alusión a don Juan, el personaje de la pieza de teatro *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina. De la misma familia léxica forman parte: «donjuanear» -cuyo significado es "hacer de donjuán" (RAE 2024)-, «donjuanesco/a» -"propio de un donjuán || seductor" (RAE 2024)- y «donjuanismo» -"conjunto de caracteres y cualidades propias de un donjuán" (RAE 2024). Con el mismo significado se utilizan los términos «tenorio» o «dondiego» (también «don diego») del nombre del personaje de la obra teatral *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, publicada por primera vez en 1844. Entre las expresiones comunes relacionadas con don Juan, apuntamos: «ser un Don Juan», «hacerse el Don Juan», «comportarse como Don Juan», «tener fama de Don Juan». Aunque no se puede establecer con exactitud el origen del refrán «No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague», según el *Refranero multilingüe* del Centro Virtual Cervantes (2009), se relaciona con la obra literaria de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. Este dicho, actualmente en desuso, es como una reflexión o advertencia relacionada con la justicia, con las consecuencias de no cumplir con las promesas.

Con referencia a Don Quijote, el famoso personaje de Miguel de Cervantes Saavedra, se registran palabras como: «quijote», sustantivo común que se refiere al aspecto moral de una persona y designa a un hombre que "antepone sus ideales a su conveniencia y obra de forma desinteresada y comprometida en defensa de causas que considera justas" (RAE 2024), o hace

referencia al aspecto físico, parecido al del personaje "hombre alto, flaco y grave" (RAE 2024). Se consignan otros términos como: «quijotesco/a» o «donquijotesco» o «quijotil», que significan "perteneciente o relativo a don Quijote de la Mancha, propio de don Quijote de la Mancha o de un quijote, semejante a don Quijote de la Mancha, por sus acciones o por su aspecto" (RAE 2024), y se usan también para indicar una persona heroica, idealista, altruista, desinteresada, caballerosa. Asimismo, han entrado en la lengua española el adverbio «quijotescamente» y otros vocablos como: «quijotesa», «quijotismo», «quijotización», «quijotizar», de la misma familia lexical. Para denominar una 'acción propia de un quijote' se utiliza la palabra «quijotada» (RAE 2024). Igualmente, aparecen expresiones como: «ser un Quijote», «tener espíritu quijotesco», «tener una quijotada en la cabeza», remitiendo a personas con ideas o proyectos imposibles o muy idealistas. Se ha acuñado también la expresión «luchar contra molinos de viento», que hace referencia a una escena famosa de la obra cervantina cuando Don Quijote lucha contra unos molinos de viento diciendo que son gigantes (Cervantes Saavedra 1991, 145-146), lo que se traduce como una lucha inútil.

En breve, la selección de términos anteriormente mencionados es limitada y susceptible de ampliación, pero permite poner de manifiesto el legado barroco en la época moderna.

2. Contexto histórico

El siglo XX es la época de los descubrimientos científicos que han tenido un profundo impacto en la humanidad y que facilitan la vida diaria de la gente, sin embargo, al igual que el Barroco, empieza como un período de pesimismo, de profunda crisis en plano político, social, económico, cultural, lo que se convierte en un punto de arranque para la actividad literaria de España. Para su literatura es el siglo de las innovaciones, de la renovación de los temas y de las técnicas narrativas, de la búsqueda de nuevas modalidades de expresión y nuevos estilos, aunque se vacila entre la tradición y las influencias externas, entre la idea de europeización del país, necesaria para su reconstrucción interior, y la reconquista del espíritu nacional y de la historia (Menéndez y Pelayo 1942, 94). Así pues, unos consideran que España se puede salvar solo mediante sus valores. Pero, ¿es la tradición la salvación? La respuesta es ambivalente. Por una parte, Ortega y Gasset considera que "No, no podemos seguir la tradición; todo lo contrario; tenemos que ir contra la tradición, más allá de la tradición" (Ortega y Gasset 1990, 172). Por otra parte, el mismo Unamuno, que decía "¡Muera Don Quijote" en 1898, pocos años después, en *La vida de Don Quijote y Sancho* aboga por la tradición: "¿Qué es sino darnos a la tradición para vivir en ella y así no morir del todo?" (Unamuno 1905, 16).

Partiendo de este planteamiento, autores como Miguel de Unamuno en la pieza de teatro *El hermano Juan o el mundo es teatro*, Ramón del Valle-Inclán en *Las sonatas*, Ramón Pérez de Ayala en *Tigre Juan. El curandero de su honra* y Ramiro de Maeztu en *Don Quijote, don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía* vuelven a centrarse en el personaje de Don Juan y reescriben un mito español que se ha convertido en mito universal, mostrando la influencia del Barroco en la literatura española del siglo XX. O sea, en obras como: *La vida de don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno o *Meditaciones del Quijote* de José Ortega y Gasset, se retoma la figura tan conocida creada por Miguel de Cervantes, es decir, don Quijote de la Mancha. Estos ejemplos demuestran que no se puede pasar por lo alto la herencia del pasado. Desde esta perspectiva nos proponemos analizar la evolución de los personajes del pasado hasta la modernidad, bajo la influencia de la nueva realidad social, cultural, religiosa, etc.

Para empezar, vamos a mencionar que la preocupación por la creación o la recuperación de la tradición nacional española existía en los siglos XVIII y XIX también, cuando la cultura española se vio invadida por las ideas llegadas del extranjero, sobre todo las francesas, como, por ejemplo, las de Rousseau. Aunque al principio los autores españoles del siglo XX defienden la idea de dejar atrás el pasado, pronto la superan para apoyarse en los valores nacionales tradicionales y "se muestran interesados en establecer un núcleo central e imperecedero de la tradición nacional, una base firme que permita examinar el pasado y hacer recomendaciones cara al futuro: un «núcleo castizo», «una fuerza dominante y céntrica»" (Ramsden 1980, 21). De esta forma inician un período cuyas características se subordinan a la novedad, pero, al mismo tiempo, a la reinterpretación o la reescritura de mitos de la tradición nacional, completados con las contribuciones aportadas por autores como: Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Arthur Schopenhauer, etc.

Pero, ¿por qué apoyarse en el Barroco español? Por una parte, porque los dos períodos tienen en común el hecho de que se desarrollan en plena crisis económica, política, moral, etc., y, por otra parte, porque durante el período barroco España ha producido dos de los mitos literarios del mundo moderno: Don Quijote y Don Juan, al lado de la Celestina que data del siglo XVI.

En este sentido, Maeztu, como representante de la generación del '98, insiste en la necesidad de regeneración del país y alega que la decadencia se debe al abandono de modelos propios y propone una vuelta a la tradición donde Don Quijote representa el nuevo ideal, el nuevo amor, el caballero amante de la justicia; Don Juan, el poder, la energía y la persuasión; y la Celestina, la ciencia o el saber. Maeztu anhela el regreso de Don Quijote, porque este personaje encarna ciertas aspiraciones humanas, un idealismo y una búsqueda de justicia, "el tipo del ideal en todas las épocas" (Maeztu 1926, 110), precisamente lo que

le falta al pueblo español para despertarse de la "abulia española" (Maeztu 1926, 113).

Según Unamuno también, la recuperación del espíritu español puede venir del pasado, de "... aquel divino último capítulo de Don Quijote, que debe ser nuestro evangelio de regeneración nacional [...] peleando por lo castizo" (Unamuno 1991, 48). O, como afirma Ramiro de Maeztu en *Defensa de la hispanidad*:

> *Nuestro pasado nos aguarda para crear el porvenir. El porvenir perdido lo volveremos a hallar en el pasado. La historia señala el porvenir. En el pasado está la huella de los ideales que íbamos a realizar dentro de diez mil años. El pasado español es una procesión que abandonamos, los más de nosotros, para seguir con los ojos las de países extranjeros o para soñar con un orden natural de formaciones revolucionarias, en que los analfabetos y los desconocidos se pusieran a guiar a los hombres de rango y de cultura.* (Maeztu 1934, 301-302)

Maeztu aboga por la necesidad de reducir el entusiasmo por todo lo que viene del extranjero y, en cambio, recurrir a los valores nacionales para la regeneración del país y para la construcción del futuro, visto que

> *la antigua procesión no ha cesado del todo. Aún nos aguarda. Por su camino avanzan los muertos y los vivos. Llevan por estandarte las glorias nacionales. Y nuestra vida verdadera, en cuanto posible en este mundo, consiste en volver a entrar en fila. "¿Decíamos ayer?..." Precisamente. De lo que se trata es de recordar con precisión lo que decíamos ayer, cuando teníamos algo que decir.* (Maeztu 1934, 302)

Y, obviamente, en el Barroco, el Siglo de Oro de la literatura española, los autores tenían algo que decir, buscando lo "nuevo, lo original, lo sorprendente" (García López 1993, 241), de tal modo que han logrado convertirlo en el "período nacional", con personajes como Don Quijote que es símbolo del espíritu español y del anhelo de inmortalidad, frente al racionalismo europeo, ejemplo de generosidad espiritual:

> Vino a perder el juicio. *Por nuestro bien lo perdió; para dejarnos eterno ejemplo de generosidad espiritual. Con juicio ¿hubiera sido tan heroico? Hizo en aras de su pueblo el más grande sacrificio: el de su juicio. Llenósele la fantasía de hermosos desatinos, y creyó ser verdad lo que es sólo hermosura. Y lo creyó con fe tan viva, con fe engendradora de obras, que acordó poner en hecho lo que su desatino le mostraba, y en puro creerlo hízolo verdad.* (Unamuno 1905, 16)

En este fragmento del ensayo *La vida de Don Quijote y Sancho* (1905), Unamuno asocia la locura de Don Quijote con una forma superior de sacrificio nacional, como un acto voluntario y altruista, lo cual lo convierte en un modelo eterno, más allá de lo racional. Con la fuerza de su fe y su imaginación cree en su fantasía y la hace realidad:

> *En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció convenible y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros, donde acabándolos cobrase eterno nombre y fama.* (Unamuno 1905, 16)

Con su convicción tan poderosa logra transformar el mundo exterior, convertir los sueños en hechos, los valores espirituales en actos concretos, visión que permite que su figura trascienda el tiempo, ganando la inmortalidad espiritual. La misma actitud espiritual la encontramos en los escritores de la generación del 98, como rasgo psicológico definitorio (García López 1993, 542), en su deseo y esfuerzo de reformar radicalmente el país, evitando que desaparezca la verdadera esencia de España determinada por la tradición valiosa.

> *En esto de cobrar eterno nombre y fama estribaba lo más de su negocio; en ello el aumento de su honra primero y el servicio de su república después. Y su honra ¿qué era? ¿Qué era eso de la honra de que andaba entonces tan llena nuestra España? ¿Qué es sino un ensancharse en espacio y prolongarse en tiempo la personalidad? ¿Qué es sino darnos a la tradición para vivir en ella y así no morir del todo?* (Unamuno 1905, 16)

Vincular el presente con la tradición y con la historia, con valores como el honor, la honra, la bondad, la voluntad, la fe, el idealismo, es para Unamuno una manera de descubrir el alma verdadera de España. Don Quijote encarna el espíritu nacional español y se eleva como símbolo inmortal de un alma colectiva. Tomarlo como ejemplo habría sido un incentivo, una fuerza catalizadora de la reforma, para los coetáneos de Unamuno que necesitaban tener un ideal y despertarse de la modorra espiritual, del estado de letargo o falta de interés, de voluntad y de acción, que les impedía superar la profunda crisis política, económica, social, moral, en que vivían.

Por lo tanto, emblemática para la tradición española y encarnación de la inmortalidad, la figura del personaje aparecerá en obras del siglo XX como:

Don Quijote, don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía de Ramiro de Maeztu, *La vida de don Quijote y Sancho* (1905) de Miguel de Unamuno, mencionada anteriormente, *Meditaciones del Quijote* de José Ortega y Gasset, que comentan la obra de Miguel de Cervantes Saavedra, rehacen la historia del ingenioso hidalgo, o intentan "hacer un estudio del quijotismo" (Ortega y Gasset 1990, 84), de acuerdo con sus particulares puntos de vista, pretexto para desarrollar ideas filosóficas, así como crear un arte nuevo.

Tanto la aparición del arte barroco, como el de la Edad de Plata se centran en razones de índole estética, para combatir "el cansancio que engendran las formas y los temas de cualquier estilo al cabo de un cierto tiempo" (García López 1993, 241). Para el lector / espectador es importante que se creen formas artísticas nuevas que atraigan su interés. Los autores de estas dos épocas, y no solamente estas, buscan lo nuevo, lo original y, a la vez, sorprendente. En esta misma dirección se sitúa la reconsideración de algunos personajes de la literatura española barroca.

3. Personajes barrocos y su relectura

En cuanto a los personajes, en las dos épocas de referencia encontramos el mismo "desatado impulso" (García López 1993, 243), personajes "siempre en lucha consigo mismos" (García López 1993, 243), muy agitados, de ahí el sentimiento trágico de la vida. Si en *El Quijote* el protagonismo de los personajes frente a la acción aparecía como un elemento novedoso, en la literatura española del siglo XX también la acción se relega a un segundo plano con tal de reforzar los aspectos psicológicos que se traducen en angustia y desengaño al buscar el verdadero sentido de la vida. Al final todo parece una lucha contra los molinos de viento y se refleja en la metáfora del título *Niebla* de la novela o nivola (como la llama el autor mismo) de Miguel de Unamuno.

En el caso de Augusto Pérez, su ideal choca contra la cruda realidad, lo que desata soliloquios / monólogos interiores parecidos a los de Segismundo de la pieza de teatro *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. Eso resalta el pesimismo frente a la vida, otro denominador común de las dos épocas, separadas en el tiempo, pero cercanas desde punto de vista artístico. Por ende, la duda se instala en el corazón del personaje y llega a vacilar en cuanto a su estado: "No sé si estoy despierto o soñando..." (Unamuno 1994, 278). El autor con el cual se encuentra el personaje enfatiza este parecer: "Te dije antes que no estabas ni despierto ni dormido, y ahora te digo que no estás ni muerto ni vivo." (Unamuno 1994, 278). De la misma manera, Segismundo no logra comprender su estado: "¿Que quizá soñando estoy, aunque despierto me veo?" (Calderón de la Barca 1994, 140), al igual que Augusto Pérez: "¿es que no he

hecho nunca más que dormir?, ¿más que soñar?" (Unamuno 1994, 291). Los dos intentan percatarse de lo que es la vida: Augusto se pregunta: "¿Todo eso ha sido más que una niebla?" (Unamuno 1994, 291), mientras que Segismundo se cuestiona retóricamente:

> *¿Qué es la vida? Un frenesí.*
> *¿Qué es la vida? Una ilusión,*
> *una sombra, una ficción,*
> *y el mayor bien es pequeño;*
> *que toda la vida es sueño,*
> *y los sueños, sueños son.* (Calderón de la Barca 1994, 165)

El mismo pesimismo existencial domina a Andrés Hurtado de la novela *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja. Bajo la influencia del filósofo alemán Schopenhauer cuyos libros solía leer, el personaje pensaba que "La vida era una corriente tumultuosa e inconsciente donde los actores representaban una tragedia que no comprendían ..." (Baroja 2024, 75). Su permanente estado de insatisfacción se debe a "la angustia y la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz adonde dirigirse" (Baroja 2024, 175).

Como se puede notar, tanto Augusto Pérez, como Andrés Hurtado se sienten atrapados en una vida que no logran comprender. Ninguno de ellos está encerrado en una torre / cárcel como Segismundo, sin embargo, los dos son los prisioneros de su propia vida / realidad, motivo por el cual llegan a suicidarse. Esta idea persigue a Don Juan también ante los repetidos fracasos. En su caso, se trata de una figura literaria cuya identidad se configura a través de una serie de reescrituras que le otorgan múltiples facetas.

Miguel de Unamuno presenta a un Don Juan que es tanto monje como alcahuete, mientras que Valle-Inclán crea un Don Juan más modernista: "feo, católico y sentimental" (Valle-Inclán 1999, 209), que fracasa en la mayoría de sus conquistas. Por su parte, Pérez de Ayala imagina a un hombre que al principio desprecia a las mujeres, pero a lo largo de la trama se enamora y, tras ser abandonado por su prometida y andar "dulcemente lastimado de mal de amores" (Pérez de Ayala 1926, 191), llega a contemplar el suicidio, pero el amor lo salva puesto que "Cuando un hombre se enamora, [...], es vana toda resistencia" (Pérez de Ayala 1926, 231). Por ende, Tigre Juan es un personaje que logra cambiar su actitud frente a las mujeres y al amor:

> *Ello es que Tigre Juan, desde que cayó privado por la emoción que Herminia le causó, hasta el momento de recobrarse, quedó cambiado en otro hombre distinto. [...] Y ya de allí adelante no fue él en sí mismo, sino*

> *que Herminia fue del todo en él. Tigre Juan no podía advertir, ni menos reconocer, esta repentina mutación, porque de su personalidad inmediatamente anterior nada permanecía invariable.* (Pérez de Ayala 1926, 186)

Hasta llega a afirmar que "Querer es poder" (Pérez de Ayala 1926, 190), lo que sería inimaginable para el Don Juan de Tirso de Molina.

La clave de la conducta del personaje es la naturaleza de la relación con la madre que afecta las relaciones de un hombre con las mujeres: "Píntala en el pensamiento como madre, y te curarás de ese amor loco. No la veas como mujer; antes que eso, olvídala" (Pérez de Ayala 1926, 190). En este caso, el tema de don Juan se complementa con los descubrimientos psicoanalíticos de Freud y de Jung.

Por consiguiente, el siglo XX conlleva enfoques diferentes de interpretación y de caracterización del personaje de don Juan, teniendo en cuenta aspectos relacionados con la biblia, la historia, la biología, la fisiología, la medicina (hasta la psiquiatría), tal como lo señala Miguel de Unamuno en el "Prólogo" a la obra *El hermano Juan o el mundo es teatro* (Unamuno 2020, s.n.), su "nueva comedia vieja" (Unamuno 2020, s.n.) o su "vieja comedia nueva" (Unamuno 2020, 105). Estos juegos de palabras refuerzan la idea de un mito retomado desde una perspectiva nueva. En la misma introducción, Unamuno menciona los dos libros anteriores cuyos personajes centrales son don Juan de Tirso de Molina y de José Zorrilla, respectivamente, hecho que reafirma su fuente de inspiración, en definitiva, la herencia del pasado.

Además, el título de esta pieza teatral, a su vez, recuerda un tópico barroco, el de la vida como un gran teatro, que aparece en la obra *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca. A nivel del contenido también se sostiene esta concepción, por ejemplo, en la "Escena I" de *El hermano Juan o el mundo es teatro*, en el diálogo entre Inés y Juan, donde dicen:

> *INÉS: Tú… no lo sé… pero, la verdad, se me antoja que siempre estás representando…*
> *JUAN: ¡Sí, representándome! En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida…* (Unamuno 2020, 22)

Esta réplica nos hace pensar en la escena en la cual el autor / Dios reparte los papeles a los hombres: "sé bien qué papel hará / mejor cada uno; así va / repartiéndolos mi mano" (Calderón 1997, 14). Frente a la idea de Dios, encontramos la misma actitud desafiante en las dos épocas de referencia: "¿de qué ha de perdonarnos, diga, Dios?" (Unamuno 2020, 34) o, cuando Benito le pregunta si cree en Dios, Juan contesta: "Creo en él pero no le creo. Es un

bromista, y a mí ni me la da ni me toma el pelo…" (Unamuno 2020, 52). Al igual que en el Barroco, ante estas actitudes reprobables, vislumbramos la intención moralizante, premonitoria o de advertencia moral de la pieza, detrás de proverbios como: "Quien mal anda mal acaba" (Unamuno 2020, 34), pronunciados por el Padre Teófilo, o en palabras de doña Petra: "No hay plazo que no se cumpla!" (Unamuno 2020, 52). Como respuesta, Juan llega a afirmar la existencia y la bondad de Dios:

> *JUAN: ¿Y si nos castiga Dios?*
> *BENITO: ¿Dios? Lo más que hará es sonreírse de ti…*
> *JUAN: ¡O reírse, que es peor! ¡Risa divina! Sus truenos, los del final del Don Álvaro me suenan a pavorosas carcajadas…*
> *BENITO: De tramoya…*
> *JUAN: Todo tramoya en este nuestro mundo… Y en último caso, Dios hace sin castigar como si castigase, aprieta pero no ahoga, porque es el único bueno, el único justo, y a la Justicia pintan con venda. El Sol es ciego para las sombras; su mirada las disipa…* (Unamuno 2020, 34)

Este diálogo hace referencia a la escena de la capilla, cuando, en la oscuridad, don Gonzalo de Ulloa arrastra a don Juan al infierno, como castigo por haber intentado seducir a su hija, doña Ana, y por haberlo matado en el intento de escaparse (Molina 1992, 268-271).

Cabe destacar la presencia de elementos de intertextualidad que reflejan la influencia barroca, por ejemplo, en el diálogo entre Juan y Benito, donde el último afirma que: "¿Qué se me da de lenguas si me voy con lo mío? ¡Yo llevaré siempre la frente muy alta, muy alta, y sin alero, a todo sol y que me miren! Ande yo caliente y…" (Unamuno 2020, 22). Esta afirmación recopila el título de un poema satírico, una letrilla, de Luis de Góngora y Argote (1654, 72). Su influencia llega hasta la actualidad, puesto que el refrán "Ande yo caliente, y ríase la gente" es de uso actual en español, según el *Refranero multilingüe* del Centro Virtual Cervantes (2009).

Hacia el final de la pieza, en la escena IX, en juegos de palabras y de intertextualidad, con indicaciones concretas, Unamuno resalta las fuentes de inspiración:

> *JUAN: […] ¡Teatro! ¡Teatro! ¡Teatro! ¡El mundo es teatro!) Allá, en tiempos pasados, […], fui Don Juan Tenorio, el famoso burlador de Sevilla… un juerguista, un badulaque y un… ¡Celestino!*
> *INÉS: ¿Un Celestino?*
> *JUAN: ¿Por qué no? Don Quijote hizo el panegírico de los Celestinos; es que sintió en ellos algo de quijotesco… lo quijotesco que había en mí, Don Juan Tenorio…*

INÉS: ¡Pero si Don Juan Tenorio parece que no fue más que un personaje de teatro!
JUAN: ¡Como yo, Inés, como yo, y como tú… y como todos! (Unamuno 2020, 95)

En solo cinco réplicas, se evocan la pieza de teatro *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, la obra *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, *La Celestina* de Fernando de Rojas y *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra. La mayoría son obras barrocas, excepto *La Celestina*.

Esta enumeración es también un pretexto para dirigir el discurso hacia la expresión de las preocupaciones filosóficas de Unamuno, como la paradoja o el conflicto entre la existencia y la no existencia:

INÉS: ¡Si creo que hasta no existió!
JUAN: ¿Hasta…? ¿Existo yo? ¿Existes tú, Inés? ¿Existes fuera del teatro? ¿No te has preguntado nunca esto? ¿Existes fuera de este teatro del mundo en que representas tu papel como yo el mío? ¿Existís, pobres palomillas? ¿Existe Don Miguel de Unamuno? (Unamuno 2020, 95)

o hacia el juego barroco entre la realidad y la ficción, entre el estado de vigilia y el sueño. Estas contradicciones ponen énfasis en la duda existencial, concepto clave de la filosofía de Unamuno:

JUAN: […] ¿No es todo esto un sueño de niebla? Sí, hermana, sí, no hay que preguntar si un personaje de leyenda existió, sino si existe, si obra. Y existe Don Juan y Don Quijote y Don Miguel y Segismundo y Don Álvaro, y vosotras existís, y hasta existo yo… es decir, lo sueño… y existen todos los que nos están aquí viendo y oyendo mientras lo estén, mientras nos sueñen…
BENITO: La vida es sueño, reza el refrán… (Unamuno 2020, 95-96)

La incertidumbre de la vida humana se refleja en la metáfora de la "niebla", que indica duda, confusión, misterio, soledad, búsqueda de un sentido, de una identidad, de un camino en la vida. Las reflexiones sobre la existencia humana ofrecen otras metáforas, la vida como un río[2], como un fluir constante, o como un papel en una pieza de teatro:

JUAN: Vale decir que es comedía… Vida… sueño… río…
INÉS: A esos personajes los he visto hacer en el teatro…

[2] Ver también: Jorge Manrique. 2022. *Obra completa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html, consultado el 20.05.2025, p. 116: "Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ que es el morir".

> *JUAN: Hacerse, dirás… Y me estás viendo hacerme… personaje… Hay que hacerse…, y hacerse uno al mundo… al teatro…*
> *INÉS: Al teatro del mundo…*
> *JUAN: Y al mundo del teatro… ¿Y a Don Juan le verías, Inés, en ópera?*
> *INÉS: No; el de Zorrilla…*
> *JUAN: Ópera, sí; declamada y sin orquesta. ¿Y no habéis oído que el teatro es un espejo? Como el río…* (Unamuno 2020, 96)

En breve, además de elementos renacentistas (la *Celestina* de Fernando de Rojas y las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique), destacan visiones barrocas como: la metáfora de la vida como teatro / comedia, como sueño, el contraste sueño / vigilia, la oposición realidad / fantasía o ilusión, así como autores y personajes cuyo estilo y carácter se revelan en protagonistas del siglo XX. Ante los ojos del público se despliega toda una lista de figuras literarias del pasado: Don Juan, Don Quijote, Segismundo… Don Juan concentra características de todos estos personajes.

En *Las sonatas*, Valle-Inclán también retrata a don Juan. El marqués de Bradomín subraya la decadencia de este, viviendo "en la más triste y más adusta soledad del alma" (Valle-Inclán 1999, 121) "después de haber despertado amores muy grandes" (Valle-Inclán 1999, 121) y afirmando que "mis ojos se llenan de lágrimas cuando peino la nieve de mis cabellos. ¡Ay, suspiro recordando que otras veces los halagaron manos principescas!" (Valle-Inclán 1999, 121). Es un antihéroe, siendo "el más admirable de los Don Juanes: "feo, católico y sentimental" (Valle-Inclán 1999, 209), mientras que el tipo tradicional desafía a Dios "¿Tan largo me lo fiais?" (Molina 1992, 177). En la descripción del personaje aparecen también otros elementos de intertextualidad. El marqués de Bradomín tiene "la manía de leer" (Valle-Inclán 1999, 134), siendo víctima de sus lecturas, al igual que Don Quijote que:

> *se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros* (Cervantes Saavedra 1991, 100)

Resumiendo, la influencia de figuras literarias como don Quijote y don Juan en la literatura moderna es evidente. La pervivencia de estos personajes muestra su condición de modelos capaces de generar nuevas lecturas y reescrituras. Se trata de reformulaciones o diálogos intertextuales que han multiplicado facetas, han ampliado su significado acorde con nuevos contextos y los han convertido en símbolos culturales, que van más allá de la esfera de la literatura.

4. Influencia en el cine

Estas obras no se limitan al ámbito literario, sino que también han tenido influencia en el cine. En 1976, Gustavo Pérez Puig dirigió la película *El burlador de Sevilla*, inspirada en la obra de teatro de Tirso de Molina. En 1997, Luis García Berlanga mezcló las historias de José Zorrilla y Molière en su película *Don Juan*. Además, en 1959, Juan Antonio Bardem llevó a la pantalla las *Sonatas* o *Las aventuras del Marqués de Bradomín*, basándose en la obra de Ramón María del Valle-Inclán.

No olvidemos las múltiples adaptaciones de la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, de las cuales solo vamos a mencionar algunas: *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil 1947), *Aventuras de Don Quijote* (Eduardo García Maroto 1961), *Don Quijote* (Carlo Rim 1966), *El caballero Don Quijote* (Manuel Gutiérrez Aragón 2002), etc.

5. Conclusiones

En breve, parece que "todo se mueve en circulo" (Unamuno 1991, 48) o, en palabras de Rafael Lapesa, "cada generación recibe la herencia de las creaciones precedentes" (1981, 22), se apoya en la tradición, dándole una interpretación personal, imitándola, modificándola profundamente, con tal de ajustarla a un contexto y destinatarios distintos frente al original, con el propósito de "dejar nombre por los siglos, [...] vivir en la memoria de las gentes; [...]no morir! ¡[...] no morir! ¡No morir!" (Unamuno 1905, 370).

En conclusión, tomando en cuenta estos ejemplos, las numerosas referencias a temas y personajes, desplegadas en el presente trabajo, a saber, hay muchos más, podemos afirmar el significativo legado barroco en la literatura española del siglo XX, pero también en la literatura universal, dado que personajes como Don Quijote y Don Juan consiguen sobrepasar todas las épocas, las fronteras y los idiomas, adquiriendo fama mundial.

BIBLIOGRAFÍA

Bardem, Juan Antonio. (Director). 1959. *Sonatas* o *Las aventuras del Marqués de Bradomín* [Película]. Barbachano Ponce. Producciones Barbachano. UNINCI.

Baroja, Pío. 2024. *El árbol de la ciencia*, versión digital. URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/60464/pg60464-images.html, consultado el 15.10.2024.

Calderón de la Barca, Pedro. 1994. *La vida es sueño*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Calderón de la Barca, Pedro. 1997. *El gran teatro del mundo*. *El gran mercado del mundo.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Centro Virtual Cervantes. 2009. *Refranero multilingüe*.
URL: https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Default.aspx, consultado el 28.09.2024.
Cervantes Saavedra, Miguel de. 1991. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Ediciones Cátedra.
García Berlanga, Luis. (Director). 1997. *Don Juan* [Película]. Galanber. Gonafilm. RTVE.
García López, José. 1993. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ed. Vicens Vives.
García Maroto, Eduardo. (Director). 1961. *Aventuras de Don Quijote* [Película]. Fundación Española de Cine Infantil (FECI).
Gil, Rafael. (Director). 1947. *Don Quijote de la Mancha* [Película]. Cifesa.
Góngora y Argote, Luis de. 1654. *Todas las obras de Don Luis de Góngora en varios poemas*. Madrid: Imprenta Real.
Gutiérrez Aragón, Manuel. (Director). 2002. *El caballero Don Quijote* [Película]. Gonafilm. Telemadrid. Televisión Autonómica Valencia. Televisión de Castilla-La Mancha.
Lapesa Melgar, Rafael. 1981. *Introducción a los estudios literarios*, Madrid: Ediciones Cátedra.
Maeztu, Ramiro de. 1926. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos de simpatía*. Madrid: Calpe.
Maeztu, Ramiro de. 1934. *Defensa de la hispanidad*. Madrid: Gráfica Universal.
Manrique, Jorge. 2022. *Obra completa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html, consultado el 20.05.2025.
Menéndez y Pelayo, Marcelino. 1942. "Estudios y discursos de crítica histórica y literaria", edición digital a partir de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Vol. 6. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Molière. 2015. "Don Juan ou le festin de pierre". Gwénola, Ernest et Fièvе, Paul (edit.). 2015. *Théâtre Classique*.
URL: https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_DOMJUAN.pdf, consultado el 20.05.2025.
Molina, Tirso de. 1992. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Ediciones Cátedra.
Ortega y Gasset, José. 1990. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Ediciones Cátedra.
Pérez de Ayala, Ramón. 1926. *Tigre Juan. El curandero de su honra*. Madrid: Editorial Pueyo.
Pérez Puig, Gustavo. (Director). 1976. *El burlador de Sevilla* [Película]. RTVE.
Ramsden, Herbert.1975. "El problema de España". Rico, Francisco. 1980. *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. VI. Barcelona: Editorial Crítica.
Real Academia Española. Actualización 2024. *Diccionario de la lengua española*.
URL: https://dle.rae.es/, consultado el 28.09.2024.
Rico, Francisco. 1980. *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. VI. Barcelona: Editorial Crítica.
Rim, Carlo. (Director). 1966. *Don Quijote* [Película]. Hispaner Films (España). Franco London Film (Francia). Deropa Films (Alemania).
Unamuno, Miguel de. 1898. "¡Muera Don Quijote!". *Vida Nueva*, Madrid, 25 de junio, 1898.
URL: https://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2021/06/UNAMUNO-Muera-y-Viva-D-Quijote.pdf, consultado el 16.10.2024.

Unamuno, Miguel de. 1905. *La vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
Unamuno, Miguel de. 1991. *En torno al casticismo.* Madrid: Espasa Calpe.
Unamuno, Miguel de. 1994. *Niebla*. Madrid: Ediciones Cátedra.
Unamuno, Miguel de. 2020. *El hermano Juan o el mundo es teatro*. Versión digital. URL: https://www.textos.info/miguel-de-unamuno/el-hermano-juan-o-el-mundo-es-teatro/ebook, consultado el 12.10.2024.
Valle-Inclán, Ramón del. 1999. *Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín.* Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
Zorrilla, José. 1999. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Ediciones Cátedra.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 173 - 188
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2026.2.10

LA PIEDRA IMÁN Y SUS NARRATIVAS CURATIVAS Y RELIGIOSAS EN MÉXICO (SIGLOS XVII-XIX)

Marcos CORTÉS GUADARRAMA[1]

Article history: Received 23 February 2026; Revised 10 April 2026; Accepted 5 May 2026; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.
©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. ***The Lodestone and Its Healing and Religious Narratives in Mexico (17th-19th Centuries).*** This article examines the narratives constructed around the lodestone and its alleged healing properties in Mexico between the seventeenth and nineteenth centuries. It traces a long-standing tradition based on the notions of sympathy and antipathy in the interaction between the lodestone and the diseased human body, while also exploring how religious literature appropriated and reinterpreted these ideas. From the convergence of two spheres—natural magic, occult philosophy, and medical discourse on the one hand, and Catholic Counter-Reformation religiosity on the other—there emerged textual productions such as *Oración y alabanzas a la santa piedra imán*. The study argues that these narratives should be understood not only as part of cultural history, but also as elements within literary history. The reflections, metaphors, and applications associated with the lodestone were incorporated into both institutionalized orthodoxy and socially tolerated

[1] **Marcos CORTÉS GUADARRAMA** es profesor contratado doctor en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad Babeş-Bolyai. Es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo. En el 2013 fue merecedor del Premio Extraordinario de Doctorado. Sus líneas de investigación son la literatura hagiográfica y religiosa de España y Nueva España de los siglos XV al XVIII y la cultura y narrativas de la tratadística médica en España y Nueva España de los siglos XV al XVIII. Ha publicado dos libros, *Flos sanctorum con sus ethimologías* (Universidad Veracruzana, 2019) y *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades (*1592), de fray Agustín Farfán (Iberoamericana/Vervuert, 2020), este último libro recibió excelentes críticas (https://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/1125) (https://americasinnombre.ua.es/article/view/19773). También ha publicado más de tres decenas de artículos especializados consagrados a estos temas, incluida en la prestigiosa editorial BREPOLS. Como profesor ha trabajado en Francia y México y como profesor invitado en España y Hungría. Correo electrónico: marcos.cortes@ubbcluj.ro.

heterodoxy. In earlier centuries, individuals suffering from illness sought comfort and healing through these narratives. Significantly, such beliefs have not entirely disappeared; even in the twenty-first century, alternative therapeutic practices involving magnetism continue to resonate among those seeking remedies for physical or moral afflictions.

Keywords: *lodestone, medical narratives, animal magnetism, Oración y alabanzas á la santa piedra imán, Antonio Venegas Arroyo.*

1. Introducción

En la *Gaceta Médica* del 25 de julio de 1878 se discutió lo siguiente:

> Si se deberían admitir sus certificados [de los homeópatas] por la razón de que ejercen la profesión médica, o lo que es lo mismo, porque solicitados por el público se encargan de la curación de enfermedades, también deberían admitirse los de hidrópatas, los de los que curan por el sistema de Raspaill, por la aplicación de la electricidad, por el magnetismo, por el uso de la saliva, etc. etc., lo cual repugna al simple buen sentido, y sin embargo, todos estos individuos curan, que es uno de los actos del ejercicio de la profesión médica (*Gaceta Médica* 1878, 471-472).

La legalidad del ejercicio médico hacia finales del siglo XIX no concedió un carácter científico a los practicantes de estos seis métodos alternativos, incluyendo la homeopatía. No obstante, nunca se declaró que no pudiesen curar. Para estudiar este hecho, se retoma la idea renacentista de la doctrina de las similitudes como metodología. Esta doctrina –presente aún en las obras que aquí se analizarán– propone hallar: "Figuras y fórmulas que se correspondan con las entidades visibles e invisibles que yacen por encima de éstas" (Culianu 2017, 29-65). En estas páginas se estudiará la narrativa que legitimaba esta postura en el magnetismo, concretamente, en el uso de la piedra imán.

Como elemento curativo de la medicina occidental, la piedra imán tiene una presencia tardía en México. En efecto, los simples y compuestos de la farmacopea novohispana también incluyeron el uso de materias lapidosas. Las piedras bezoares, el cuerno de unicornio, el cuerno de ciervo, diamantes, oro y plata poseían toda una tradición literaria contra el envenenamiento o males provocados por la peste (Cortés 2021, 275-306). Este hecho yace en los tratados novohispanos de los siglos XVI y XVII que vieron por la salud pública y bienestar de este territorio. Sin embargo, en comparación con el repertorio de piedras, huesos y minerales preciosos aceptados por la normatividad médica y sus textos, la piedra imán aparece mucho después. Será hacia finales del siglo

XVIII y durante el siglo XIX cuando tendrá cierta sistematización contra la enfermedad y la búsqueda de la sanación. Esto ocurrirá tanto en los tratados escritos por médicos, cirujanos y boticarios, como en otras formas literarias empleadas en la curandería popular.

Con estos hechos, las preguntas que me hago en este breve trabajo son las siguientes: desde la búsqueda de la sanación, ¿cómo surge la posibilidad de la incorporación de la piedra imán en los textos normativos y aceptados por la institucionalidad que valida el quehacer médico? ¿Dónde se inserta el relato que propicia el culto de esta práctica en textos populares dirigidos a un público masivo y no especializado? El uso institucionalizado de la piedra imán nunca abandonó las nociones de una curación de tipo simpática o antipática, presente en obras de magia natural, filosofía oculta y medicina. La temporalidad de estas obras se ubica desde la Baja Edad Media hasta la Ilustración. Una definición que unifica los tres conceptos citados se articula en torno a la idea de la observación de la naturaleza y su posible interrelación terrenal y celestial. El siglo XIX será más crítico ante estos relatos pasados, pero creará su propia narrativa pseudocientífica con el magnetismo animal, que alcanza hasta ciertos postulados del espiritismo. Los curanderos y los charlatanes se aprovecharán de esta conceptualización no comprobada de la que también se beneficiarán los impresores de materiales baratos y populares del siglo XIX, como los de Antonio Vanegas Arroyo, responsable de imprimir un cuadernillo titulado: *Oración y alabanzas á la santa piedra imán* (*ca*. 1890-1920). Por lo tanto, el empleo de la piedra imán en la búsqueda de la salud se divulgará por dos vertientes de la cultura escrita: textos nacidos de la mano de profesionales aprobados por un medio especialista que los validaba y textos en hojas sueltas o cuadernillos elaborados por legos e impregnados de una fuerte carga de doctrina católica, destinados a un público con menores recursos. En ambos casos no se precisaba que el consumidor supiese leerlos, el médico o el curandero actuarían como mediadores experimentados –en el mejor de los casos– que ejecutaría lo que se escribía en estos textos.

En el uso histórico de la piedra imán hay una ambivalencia, ésta se da entre la ortodoxia normativa y la heterodoxia tolerada. La ritualidad, símbolo y significado de la piedra imán construyen una narrativa singular dentro de la historia de la enfermedad y las prácticas curativas, pues en su uso converge la idea de una curación milagrosa. Esta afinidad no es novedosa, sino que se debe a una tradición que se remonta hasta la Edad Media y los postulados de una curación mágica natural –en la que el cuerpo logra sanar, por una serie de conexiones e influencias, principalmente astrológicas– y de una curación mágica cristiana. Los pormenores de este hecho son relevantes para seguir profundizando en el estudio de diversas materias sanadoras, como ya tuve oportunidad de

hacerlo en el caso del cuerno de unicornio (siglos XVI-XIX) y también del agua y sus tratamientos ofrecidos en la prensa mexicana del XIX (Cortés 2022, 61-77).

2. Imaginerías de la piedra imán (XVII)

Las consideraciones sobre la piedra imán cambiarán de visión, rango, influjo y acción en el ser humano a lo largo de siglos[2]. En el siglo XVII, dos jesuitas dedicarán capítulos a la piedra imán, Juan Eusebio Nieremberg, *Curiosa y oculta filosofía* (1689), y Hernando Castrillo, *Historia y magia natural, o ciencia de filosofía oculta* (1692).

La misión del primero es romper con toda tradición e ir en contra de verdades asumidas y poco verificadas sobre esta piedra. Todo esto lo asienta en un largo capítulo donde retoma diversas autoridades –no sólo para citarlas, sino para criticarlas–, grecolatinas, árabes y médicos más contemporáneos y de gran reputación en su tiempo, como G. Cardano o Fracastoro. El subtítulo del "Libro quinto" es muy explícito en su intención desmitificadora: "De la piedra imán. Cómo no atrae al hierro, ni mira a los Polos del mundo, ni otra estrella" (Nieremberg 1689, 99a). Acusa la ignorancia que ha llevado a algunos a sobrestimar los alcances de esta piedra. Sin embargo, los esfuerzos de Nieremberg no terminarán por romper con toda leyenda o creencia y, en cierto sentido, el autor dará pie a la creación de otros relatos de las maravillas de la naturaleza[3]. La diferencia con sus antecesores es que el jesuita invita a cuestionar. Ante la falta de una sólida verificación y revisión de una tradición establecida, no queda más que la duda. Por ejemplo, al debatir sobre la atracción por virtud del imán, igual que el pez rémora detiene un navío, el jesuita se cuestiona:

> El exemplo de la Rémora, estoi sospechoso, que es fábula, y ay personas eruditas, que determinadamente desacreditaron su historia. Lo cierto es, que muchas cosas vanas admira el vulgo de los Filósofos, introducidas por algunos, por ninguno examinadas, con que preserve la metira. (Nieremberg 1689, 104b)

Al entendimiento de aquellos que llegan a considerar a la piedra imán como "Cosa del demonio" (Nieremberg 1689, 101a), se les invita a que no sólo

[2] Véase Lucrecio, *De rerum natura VI*, Alfonso X, *Lapidario*, Pedro el Peregrino de Maricourt, *De magnete*, y Agrippa, *De Occulta Philosophia* (Minecan 2017, 277-307).

[3] "Pregunta también Cardano, ¿por qué otra piedra no trae otro metal, más que al hierro la[sic] Imán? Satisfácese este Autor con dezir, que no ay otro metal más frío: ni sé yo qué respuesta podría ser más fría, metal sí; porque el plomo está recibido por más frígido, ni sé tampoco cómo sólo el frío pueda ser causa de semejante atracción (Nieremberg 1689, 103b-104a).

vean un "embuste del demonio", sino a pensar que –en una clara alusión a la aguja de marear– "A esta piedra se debe la conversión de nuevos mundos, y antes se debía juzgar milagro de Dios" (Nieremberg 1689, 101b). Aunque mi intención es atender la institucionalidad, la normativa, la ortodoxia y la heterodoxia tolerada de ciertos textos nacidos en lo que hoy es el territorio mexicano que, directamente, aluden a la piedra imán. Sobre este propósito, si bien más adelante abordaré algo sobre las interpretaciones de posibles lectores marginales del texto, la censura y persecución inquisitorial son temas ajenos a mis intenciones con este trabajo. En este sentido, ya hay varios estudios que pueden complementar mi propuesta de análisis[4].

La destacada y erudita crítica a la tradición y los múltiples relatos de Nieremberg sobre la piedra imán convivirán con los criterios más conservadores de otros miembros de su orden, como los de Hernando Castrillo. Las intenciones de este último se sitúan en un polo opuesto en relación con su antecesor. Este jesuita se decantará por asentar en su libro la tradición de unos postulados sobre magia natural, sin mostrarse crítico al respecto. Por el contrario, parece que su interés, al menos en lo que toca a la piedra imán, es el de un transmisor que recuerda lo que se ha dicho sobre esta materia en la antigüedad, sin considerar los aportes previos de otros miembros de su orden, como Nieremberg. Por ejemplo, aseguraba que:

> Galeno, y otros médicos dicen, que la atracción en el imán, es semejante á la que tienen algunas yerbas para sacar el veneno de las serpientes, y las purgas para los humores del cuerpo humano (Castrillo 1692, 314b).

Es significativo que, para Nieremberg (1689, 104a), esta misma cuestión era "contra la razón y experiencia". El desacuerdo de este último con la tradición que acepta –sin cuestionamientos– Hernando Castrillo nos devuelve a la discusión sobre cómo actúa la piedra imán, por simpatía o por antipatía. Esta es la cuestión medular sobre la piedra imán y, evidentemente, será atendida en los tratados médicos del siglo XVIII, como veremos a continuación. Pero antes de ello, hay que destacar que el jesuita Hernando Castrillo nos ofreció sendos relatos de algunas autoridades cristianas que vieron maravillas gracias al imán. Así, por ejemplo, dice que cuenta san Agustín y san Próspero que: "En el Templo de Serapis avía un carro con quatro caballos de hierro, suspenso en el ayre con la fuerça de la piedra imán" (Castrillo 1692, 313b). Este tipo de anécdotas estarán presentes también en la tratadística médica novohispana de los siglos

[4] Semboloni refiere que, en 1748, ante autoridades de presidio y de la Inquisición se presentó "una bolsa de mujer […] y en ella un atado con una piedra imán envuelta en unos cabellos llena de limadura" junto con otras hierbas, papelitos y atados.

XVI y XVII. Por ejemplo, Hernando Bezerra, cirujano romancista en su *Tratado de la qualidad manifiesta, y virtud del azogue, llamado comúnmente el Mercurio, y por otro nombre el Argentum Vivum* (1649), dice:

> Fuera de las qualidades que percibe el sentido, ay otros, que ni el arte las conoce, ni la ciencia las alcança, las cuales se ocultaron para que escondida la mano viessemos solamente el milagro del efecto, porque ay otras qualidades, que insensiblemente se esparcen à largo de intervalo, y obran raros efectos, como lo haze la Piedra Imán. (Bezerra 1649, 34r)

Además, se contará sobre la fascinación que provocaron ciertas materias americanas desconocidas hasta entonces para la cura y tratamiento de enfermedades o, simplemente, por sus cualidades naturales. En este sentido, gran parte de la tratadística novohispana parece más cercana a los matices de la conservadora obra de Hernando Castrillo, pues como veremos, los intereses de las obras médicas del siglo XVIII y XIX responden ya a otros intereses.

3. Uso de la piedra imán en la medicina hispánica (siglos XVIII y XIX)

Las virtudes del imán siempre fueron materia de discusión. La simpatía o la antipatía eran conceptos de la magia natural, de la filosofía oculta y de la medicina, y cada autor justificaría su inclinación al respecto, dependiendo de sus intereses y talento. En este sentido, ya hacia el siglo XVIII se continúan otros intentos por razonar esta cuestión. Es decir, dentro de las formas discursivas de la época, que aún conjugaban aspectos folklóricos y mágicos para interpretar la naturaleza, se intentará pensar y definir qué es la simpatía y qué es la antipatía[5]. En uno de los intentos por esclarecer esta cuestión, se dejará en claro que la piedra imán actúa por simpatía sobre el cuerpo humano que padece un mal. Así lo demuestra la obra del doctor portugués Juan Curbo Semmedo, traducida al castellano por el doctor Thomas Cortijo Herraiz. Así pues, en 1731 se decía:

> Sympathia: es una cierta amistad, conformidad, é inclinación, que tienen unas cosas con otras, conformándose entre sí, buscándose, abrazándose, y amándose, como vemos en el azogue con el oro, en la piedra imán con el hierro y en el ámbar con la paja (Cortijo Herraiz 1731, 119).

[5] El capítulo CI de *Secretos médicos y chirurgicos* (1731) está completamente dedicado a esta cuestión. El propio traductor hará una larga glosa y comentario sobre este capítulo. Entre los asuntos que se tratan, se plantea: "Ni se puede negar que ayga *sympathias*, y *antipathias*, y que ayga muchas que tienen virtudes, y qualidades ocultas" (Cortijo Herraiz 1731, 120).

Es evidente que para el siglo XVIII era importante priorizar un razonamiento que desviara todo ocultismo y hermetismo propios del debate intelectual de siglos pasados[6]. Aunque ello no impide que aún se sigan considerando saberes folklóricos en el empleo de las invenciones más avanzadas de su tiempo.

A esta tradición deben sumarse las intenciones de Juan Manuel Venegas (profesor de medicina), quien publica en México, en la imprenta de don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, el *Compendio de la medicina* (1788). Este tratado médico no es ajeno al propósito de otros colegas de siglos anteriores que trabajaron por la salud en el mismo territorio. Ante la falta de médicos profesionales, validados por la institucionalidad –es decir, por la universidad y el protomedicato– el propósito era ofrecer un compendio de diagnósticos y tratamientos, útiles y caseros, para que el lector pudiese o bien acudir a otro médico, cirujano o curandero que siguiese lo prescrito, o bien autoevaluar su condición, aplicar un tratamiento y, con suerte, sanar. De ahí el subtítulo de esta obra: *Medicina práctica*. *En que se declara lacónicamente lo más útil de ella, que el Autor tiene observado en estas Regiones de Nueva España, para casi todas las Enfermedades que acometen al cuerpo humano*. En este tratado, la piedra imán tendrá presencia para atender males de orden femenino, males relacionados con el útero y el sangrado menstrual:

> Que si hubiere prolapso del útero, ó éste, relaxados sus ligamentos, se hubiere embocado en la vagina, manifestando por fuera de la vulva la figura de un pichel, se invertirá á la enferma, sacudiéndola por los pies, mientras la comadre la soba de las caderas, inglés, é hipogastrio hácia el ombligo, en cuya situación, sin cesar de operar, se mantendrá el tiempo que fuere menester, hasta conseguirse la reducción, aplicando después al ombligo un pedazo de piedra imán, faxando últimamente á la enferma, y poniéndola en quietud (Venegas 1788, 239).

El hecho de que la piedra imán aparezca exclusivamente en este apartado del voluminoso tratado es significativo. Las curas relacionadas con males femeninos siempre estarán ligadas a la curandería femenina[7], a manos de

[6] Incluso cuando no era una de las materias tradicionales de la literatura alquímica, el imán aparece mencionado como metáfora en algunas obras clásicas de esta literatura. Aquí un ejemplo del *Turba Philosophorum*: "Theophilus: Pero deben saber que entre el cobre y el agua permanente existe el mismo tipo de afinidad que existe entre el imán y el hierro […] Cerus: ¡Oh, vosotros hijos de la doctrina!, ¿entendéis qué os ha dicho Teophilus en relación con la afinidad entre el imán y el hierro?" (2019, 87-89).

[7] Conviene volver a recordar que en el caso inquisitorial estudiado por Sembolini, una mujer acepta que la piedra imán que se le encontró en una bolsa es de ella y que se la preparó una hechicera para que fuera amada por un hombre. Las matronas y curanderas no sólo atendían partos, o problemas con la matriz, sino también problemas del mal de amores. Véase también el libro de Roselló Estela.

matronas y comadres, cuyos métodos se basaban en una tradición oral y popular de la medicina novohispana. Esto nos dice que con seguridad Venegas intentaba institucionalizar una práctica común en curanderas y, a su vez, la normativa y reglamentación de este tratado consolidaba y daba cierta validez al proceder de esta comunidad de mujeres. La misma curación estará en impresiones posteriores de la obra, durante el siglo XIX. Es posible revisar la de 1853 y 1854, respectivamente, cuarta y quinta edición en la imprenta de Manuel F. Redondas. La piedra imán en el ombligo atraería la sangre y el órgano que había descendido por una relación simpática, contribuyendo así al restablecimiento de la salud de la paciente.

Esta reprobación del ocultismo también se materializaba en trabajos individuales como parte del requisito de la validación profesional del estudiante de medicina. Así en su tesis de grado, *Algunas consideraciones sobre el sonambulismo* (1886) Fortunato Hernández dice:

> En la antigüedad, el arte de adivinar, con sus mil variaciones, sus oráculos, sibilas y taumaturgos: en la edad media, la alquimia, la magia, los exorcistas, las posesiones diabólicas; y en nuestros días, el magnetismo animal, las mesas que adivinan, los espíritus y los médiums, no son más que el resultado de la superstición y la ignorancia (Hernández 1886, VIII).

Esto lo afirma un "Alumno de la Escuela Nacional de Medicina, ex practicante interno del Hospital General de San Andrés y Adjunto del Hospital de Jesús, practicante de cárceles en el Distrito Federal" (Hernández 1886, I). El interés primordial de su tesis es presentar al sonambulismo como una patología despojada de supuestos sobrenaturales; sonambulismo del que –por cierto– también se valía, en ciertos casos, el espiritismo, a través de sus médiums. Es decir, la discusión que en el fondo resuena en esta tesis radica en negar aquello que no sea, propiamente, parte del materialismo.

Roberto Cañedo en *El Magnetismo humano* (1889) reitera que el magnetismo se rechaza como una más de las ciencias con las que podría contar la medicina. Pero ello no implicaba dejar de aceptar que también curaba, dentro de sus rudimentos y lógica faltos de verificación. Por esta razón, Roberto Cañedo llama como casos de santidad o "milagrosos" a los relatos colectados en su tesis:

> Santa Teresa de Jesús, extática religiosa, presentaba arrobamientos de espíritu […] San Pablo caía en éxtasis y se creía transportado al cielo. […] El alma no solamente tiene por sitio el cerebro, sus rayos son algunas veces concentrados hacia los plexos en el centro del edificio humano, no pudiéndoseles percibir, en estos casos el Magnetismo puede servir de excitante y distraer el espíritu de las cosas ideales que se ven en el éxtasis y recoger la vida en el conjunto del cuerpo (Cañedo 1889, 102-103).

En esta tesis médica se recurre a un discurso providencialista y a los procesos naturales que apura el magnetismo. La intermediación de la santidad para recuperar la salud perdida forma parte del discurso de las curaciones milagrosas. Lo interesante en esta cuestión es que la piedra imán también sirvió como un recurso retórico para la literatura religiosa. Con ello se benefició el relato que hablaba de una atracción hacia la pureza y, por lo tanto, la idea de la recuperación y la sanación, tal y como se revisa a continuación.

4. La piedra imán en la literatura religiosa novohispana del XVIII y el caso de *La santa piedra imán* de Antonio Vanegas Arroyo (s. XIX)

La metáfora de la atracción de las virtudes teologales y terrenales formó parte de varias formas y expresiones de la literatura religiosa que abrazaba los postulados de un catolicismo contrarreformista. La piedra imán es un material lapidoso de mucho más fácil acceso por parte del pueblo llano. Esto en relación al oro, la plata, el cuerno de unicornio, etc., y así se infiere a partir de su aplicación en mujeres por parte de comadres y parteras en distintos procesos curativos y populares, tal y como hemos señalado líneas arriba. Esta accesibilidad permite un juego más amplio en los recursos retóricos de un escritor –bueno o mediocre– pues la metáfora, la analogía, etc. que se planteasen con la piedra imán sería rápidamente asimilable y entendible en discurso religioso.

Existe un amplio repertorio de textos que ilustran este hecho. Sin pretender ser exhaustivo –sólo para señalar este hecho– basta con recordar el título de la obra de fray Pedro Antonio de Aguirre: "*San Pedro de Alcántara. Celebrado imán de la Seráphica Descalcez y más estrecha observancia de los religiosos menores de N.S.P.S. Francisco* (1697). Ahí mismo, en la aprobación de fr. Domingo de Soussa, se lee sobre el protagonista de este sermón hagiográfico y sobre el autor:

> La vida al parecer más difícil, la penitencia a quien llamó Increíble la Iglesia, queda por atractivo Norte è Imán de atraer con facilidad los hombres del suave iugo de la Evangélica ley (Aguirre 1697, 16).
>
> Pues Piedra Imán, y finissimo Diamante con la virtud reconciliativa de tal Piedra atrae los peccadores férreros en su dureça para reconciliarlos con Dios […] Que la virtud del Místico Imán se une en las palabras, quando tan eficaces atraen sin vozes las más penitentes obras. (Aguirre 1697, 17)

En sus 64 folios, el sermón sigue en este mismo tono, elaborando juegos retóricos con metáforas que aluden a los postulados del credo católico y las propiedades que la magia natural, la filosofía oculta y la medicina postulaban sobre la piedra imán, ya estudiados en las páginas anteriores.

No sólo los sermones se valían de estos hechos para magnificar la grandeza espiritual de un personaje. En el siglo XVIII tenemos el *Imán de los sentidos. Recreo del alma y del corazón* (1761). Se trata de cuadernillo anónimo[8], pequeño (apenas 32 folios) e impreso en Puebla. Está dedicado a "La Trinidad santísima, y a los cinco sacratíssimos señores Jesús, María, Joseph, Joachin y Anna" (*Imán de los sentidos. Recreo del alma y del corazón* 1761, I-II). El libro contiene una serie de versos que, en palabras de la aprobación hecha por Antonio Benites, capellán del convento de san Jerónimo: "con el atractivo de su bien dispuesto metro acalora en provecho incendios, y cultiva en mui meritorios fructos, da confianza a los corazones Christianos" (*Imán de los sentidos. Recreo del alma y del corazón* 1761, 4). El libro tiene la intención de buscar indulgencia y, además, es una guía espiritual de cómo rezar (de rodillas, número de Aves Marías y de Padrenuestros, etc.). Los versos que alaban el credo católico no son esmerados y el contenido es repetitivo, buscando el efecto de una tranquilidad inducida. Este factor es llamativo pues lo veremos aparecer en el cuadernillo *Oración y alabanzas dedicadas a la santa Piedra Imán*, de Venegas Arroyo. Pero antes, es conveniente revisar qué contaba uno de los géneros literarios de mayor éxito de la época, la hagiografía, y ver cómo se relacionaba la piedra imán.

En el *Flos sanctorum* del jesuita Pedro de Ribadeneira, en la impresión de 1761, aparece la vida de "Santa María de Pazzis, Virgen, Monja Observante de nuestra Señora del Carmen (25 de mayo)". En esta vida de una santa mujer se afirma que: "sintió tirarle Christo su corazón, como si fuera una piedra imán, de tal manera, que protestó de no querer otra cosa en toda su vida sino á Christo" (Ribadeneira 1761, 157). Finalmente, en la hagiografía de fray Bernardino Álvarez (1762) se cuenta:

> Toda piedra rica de excelencias brillas en Vos (Reyna de virtudes:) *Omnis lapis pretiosus operimentum tuum*. (C) Pero si en la célebre piedra imán desde el primer instante de su Sèr natural, goza por privilegio raro, la virtud atractiva del pesado hierro; (en Vos Sacratissma[sic] MARIA) desde el primer momento de vuestro natural Sèr, reyna la gracia de Magnetica[sic] virtud atractiva de los corazones: *Fuit, qui ammarum magnetem Virginem dixit*" (Días Arce 1762, Iv).

Estas referencias demuestran que la relación entre las propiedades de la piedra imán y credo católico contrarreformista no tomará por sorpresa a un público que consumía esta literatura y que estaba acostumbrado a tales giros retóricos. La analogía entre una piedra imantada de magnetita de forma natural y distintas formas de la prosa religiosa tenía por finalidad –nunca mejor dicho– atraer la atención del lector hacia la moral y la virtud de la doctrina católica y

[8] En la portada el autor se presenta como "Un Ecclesiástico, indigno Devoto y Capellán de la Santíssima Virgen MARÍA nuestra Señora.

estas narrativas formaban parte de la vida cotidiana durante los siglos XVIII y XIX. Cotidianidad que se daba, o bien mediante una lectura silenciosa de estos materiales de la cultura escrita, o bien al escucharlos en la predicación de algún religioso. En ambos casos, la analogía y las metáforas de la piedra imán y el credo católico conducirían a una sola desembocadura en la interpretación de su significado: la de asimilar esta relación como una simbiosis de la pureza y, por ende, de lo que podría sanar no sólo en lo moral sino en lo físico y material.

Este fenómeno se observa claramente en el cuadernillo impreso hacia finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, *Oración y alabanzas dedicadas á la santa Piedra Imán*. Las intenciones de este impreso de Antonio Venegas Arroyo no difieren de sus objetivos generales de producir textos baratos y accesibles para la sociedad de su tiempo, principalmente, para los más humildes[9]. El cuadernillo despliega la conjunción de las tradiciones aquí analizadas. La prosa de la "Oración" y los versos de la "Alabanza" –ilustrados por José Guadalupe Posada– tienen el carácter de una magia cristiana, cuya heterodoxia es tolerada porque la normatividad institucionalizada que ve por la salud comparte algo de la ambivalencia que se conjuga en este impreso:

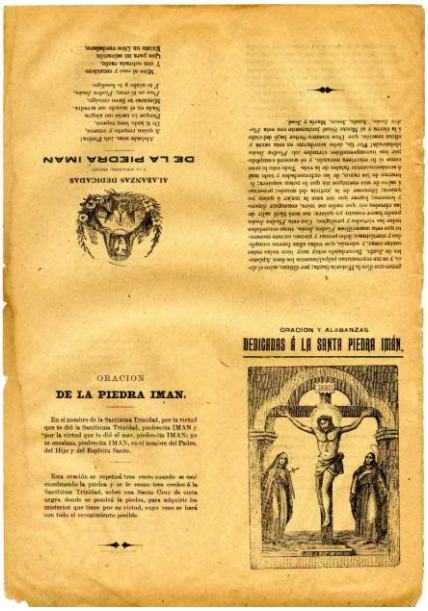

ORACION Y ALABANZAS
DEDICADAS Á LA SANTA PIEDRA IMÁN.
ORACION
DE LA PIEDRA IMAN.
ALABANZAS DEDICADAS
DE LA PIEDRA IMAN

Figura 1. *Oración y alabanzas dedicadas á la santa Piedra Imán* (Recto)

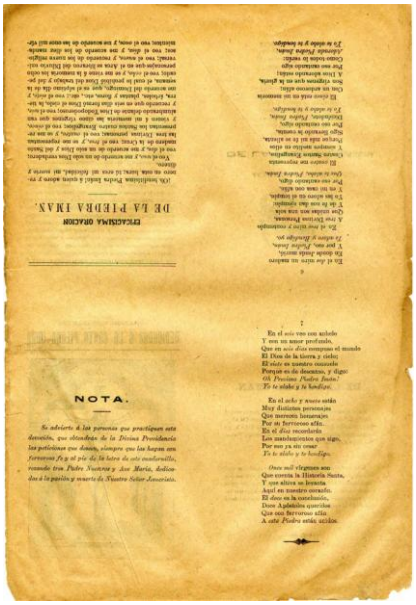

ORACION
DE LA PIEDRA IMAN.
NOTA.

Figura 2. *Oración y alabanzas dedicadas á la santa Piedra Imán* (Verso)

[9] Véanse los libros *Antonio Venegas Arroyo, andanzas de un editor popular* y *A cien años de la muerte de Antonio* Venegas Arroyo (*1852-1917*).

Las conceptualizaciones de la simpatía o la antipatía, con la que se decía que podía curar la piedra imán, se transfiguran en este cuadernillo en ensalmos curativos. Estos no transgreden la ortodoxia, pues resguardan los postulados de fe del catolicismo a los que también se deben, más aún si recordamos los ejemplos de la literatura religiosa arriba aludidos. Esta nueva envoltura para las cualidades de la piedra imán es posible y se explica si se considera toda la tradición que le antecede.

Quien intercederá por el creyente no es la piedra imán en sí, sino todo el aparato que constituye el credo católico, representado, principalmente, por la sagrada trinidad y la Virgen, en el que se espera que el feligrés tenga fe absoluta. Así lo aclara la propia nota que precede el cuadernillo:

> Se advierte á las personas que practiquen esta devoción, que tendrán de la Divina Providencia las peticiones que deseen, siempre que las hagan con fervorosa fe y al pie de la letra de este cuadernillo, rezando tres Padres Nuestros y Ave María, dedicados á la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo (*Oración y alabanzas dedicadas á la santa Piedra Imán* s. f., 1).

El cuadernillo no trata de crear una terapéutica especializada, es para cualquier mal y para cualquier individuo, porque el credo católico se creía universal en el sentido de ser la única fuerza capaz de curar, arreglar y conceder milagrosamente. Hay un rasgo que comparte con la hagiografía: la devoción y fidelidad a una figura de santidad puede servir hasta los más declarados pecadores: ladrones, prostitutas, etc., es decir, un especial cuidado hacia los sectores más bajos y humildes de la sociedad. En especial, parece estar dirigido a hombres, también atendidos por curanderas en males de amores. Leemos al final de la "Eficacísima oración de la piedra imán":

> Con esta Piedra Imán puedo hacer cuanto yo quiera: me será fácil salir de las cárceles sin que nadie me mire, conseguir dinero y honores; lograr que me ame la mujer á quien yo quiera; librarme de la justicia del mundo; ponerme á salvo de mis enemigos sin que lo noten siquiera; librarme de rayos, de las enfermedades y de todo mal ó acontecimientos fatales de la vida. […] Dios nuestro Señor bajó del cielo á la tierra y al Monte Sinaí juntamente con esta Piedra Imán. (*Oración y alabanzas dedicadas á la santa Piedra Imán* s. f., 3-4).

Por otra parte, los versos de la "Alabanza" lindan con el género literario del ensalmo, prohibido, en su tiempo, por la Inquisición. Sin embargo, los alcances de estos versos no se limitan, exclusivamente, a las características de

este género literario. La mezcla de oraciones y alabanzas, prosa y poesía, hacen que el cuadernillo posea una cierta veracidad que propicia una mnemotecnia catequética y propagandística a través de un famoso conjuro de *Las doce palabras redobladas* (expuesto tanto en verso como en prosa). Con un origen oriental y milenario, hay variantes de este famoso conjuro en España y toda América[10]. En este conjuro hay un simbolismo ascendente que alude al número que corresponde con algún hecho de la doctrina católica: El uno, un solo Dios; el dos, Jesús y la Cruz; el tres, "las tres Divinas persona" (6), en clara alusión a la santa Trinidad; el cuatro, cuatro Evangelios; el cinco, las cinco vírgenes, "que van alumbrando delante de Dios" (6); el seis, los seis días en los que Dios formó la tierra; el siete, el séptimo día, donde no se trabaja, por prohibición de Dios; el octavo, los ocho personajes que se libraron del "Diluvio Universal" (7); el nueve, "y recuerdo a los nueve religiosos" (7); el diez, los diez mandamientos; el once, las once mil vírgenes; y, finalmente, el doce, los doce apóstoles.

El conjuro pretendería tener eficacia incuestionable, más aún si se recuerda las alegorías católicas que se tejieron alrededor de la piedra imán y su virtud atrayente que se creía podía ser transmitida a otros cuerpos. En la búsqueda de la salud y concesión de recompensa, sólo hay pureza y virtud, según el modelo de santidad en la hagiografía. Por ello no se asienta en este cuadernillo alguna práctica reprobada por su impureza, como el sahumerio. La tolerancia que autoridades eclesiásticas daban a este tipo de textos se explica porque conjugaban mucho de las tradiciones que predicaba el mismo credo católico, pero, también, porque no despasaban ciertos límites[11].

Finalmente, el cuadernillo es una metatextualidad católica en pro de la salud y la felicidad[12]. Es decir, el texto contenido no es un fin en sí. Se esperaría que el lector del texto –el propio enfermo o un curandero– crease algo nuevo o diferente con las palabras escritas: la devolución de lo perdido o la concesión de lo negado. En caso de que fuese un curandero el mediador, la ritualidad con la que actuase dependería de su profesionalismo, recursos y circunstancias e incluso, de su propio estilo como ejecutante de una tradición que conjugaba –sin que lo supiera– magia culta, filosofía oculta, medicina y providencialismo de otros siglos.

[10] Véase el texto de Dannemann.

[11] Véase el *Tratado breve de medicina*.

[12] Así lo asegura la "Oración" del inicio: ¡Oh benditísima Piedra Imán! Á quien adoro y venero en esta hora; tú eres mi felicidad, mi suerte y dinero (*Oración y alabanzas dedicadas á la santa Piedra Imán* s. f., 2).

5. Consideraciones finales

Alrededor de la piedra imán y su posibilidad de sanar se construyeron diversos relatos en los que predominaba la idea de una teoría de las homologaciones entre el micro y el macrocosmos y, con ello, de una interacción humana por simpatía o antipatía. La teoría de la magia, la filosofía y la medicina sobre este material lapidoso también sirvió a la literatura religiosa en la creación de juegos retóricos que aludían a la atracción y otras de sus propiedades.

Es bien sabido que existen santos que se especializaron por interceder ante ciertos males y enfermedades, ya fuese en una zona parcial del cuerpo (muela, garganta, pecho, etc.) o en su totalidad (malestar general provocado por la peste, por ejemplo). A su vez, está claro que, en algunos tratados médicos de la temprana modernidad, era imprescindible conocer ciertas festividades del calendario litúrgico cristiano para efectuar ciertos tratamientos (sangrías o conocer los pulsos del corazón). En otras palabras, sin perder de vista las intenciones que generaba la composición de estos textos, ambas narrativas lindaban y convergían hasta cierto punto, pues, ante la enfermedad y más allá del dominio médico, la gente busca curar, incluso milagrosamente.

Este hecho se materializa en el cuadernillo titulado: *Oración y alabanzas á la santa piedra imán*. Una obra de esta naturaleza podría parecer incompatible con la normatividad institucionalizada que reflexionó sobre la piedra imán. Sin embargo, se explica su razón de ser al revisar una tradición que posibilita su tolerancia dentro de la ortodoxia médica y la ortodoxia católica. Ambas esferas aludidas propician la construcción de un relato que, aunque furtivo, formaba parte de la cotidianidad y de la literatura de otros tiempos. Sus posibles consumidores pertenecían, en buena medida, a los sectores más marginados de la sociedad, quienes, desesperadamente, necesitarían no sólo salud, sino dinero, honra y amor. Desde la sombra de la desesperación por sanar, eran toleradas narrativas sobre la piedra imán como la impresa por Antonio Venegas Arroyo. Un fenómeno narrativo que no tendría fisuras si había fe por parte de los involucrados. Quizá por ello, aunque lindando con otras expresiones culturales y su narrativa –que sobrepasan las intenciones y espacio de este breve ensayo– la terapia con imanes sigue presente en México y otras latitudes del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Fr. Pedro Antonio de. 1697. *San Pedro de Alcántara. Celebrado imán de la Seráphica Descalcez, y más estrecha observancia de los Religiosos Menores de N.S.P.S. Francisco, en su Convento de San Diego de México en 19 de octubre de 1696 años.* México: Juan Joseph Guillena Carrascoso.

Agrippa, Enrique Cornelio. 1992. *Filosofía oculta. Magia natural*. Madrid: Alianza.

Alfonso X. 1981. *Lapidario. Según el ms. escurialense H.I.15*, ed. de Sagrario Rodríguez M. Montalvo. Madrid: Gredos. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lapidario--0/html/001a37de-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Consultado el 17 julio de 2023.

Anónimo. 1761. *Imán de los sentidos. Recreo del Alma, y Corazón. Concedieron ochenta días de indulgencia, los dos illustrísimos. Señores por cada vez que se leyere con devoción.* Puebla: Christoval de Ortega.

Arias de Benavides. Pedro. 1567. *Secretos de cirugía*. Valladolid: Francisco Fernández.

Cañedo, Roberto. 1889. *El magnetismo humano y su acción terapéutica en las enfermedades nerviosas*. Tesis inaugural. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.

Castrillo, Hernando. 1723. *Historia y magia natural, o ciencia de filosofía oculta*. Madrid: Juan Sanz. [1ª ed.1692]

Cortés Guadarrama, Marcos. 2022. "Notas para una historia de la pseudociencia en México: *Mi cura del agua*, de Sebastian Kneipp, en la prensa mexicana (1891-1902)". *Esferas Literarias,* 5: 61-77. DOI: 10.21071/elrl.vi5.14545.

Cortés Guadarrama, Marcos. 2021. "El cuerno de unicornio en la Nueva España: conocimiento boticario y prescripción de médicos". *Revista de Historia de América* 161: 275-306. DOI: 10.35424/rha.161.2021.1066.

Culianu, Ioan Petru. 2017. *Iocari serio. Știință și artă în gîndirea Renașterii*. Bucarest: Polirom.

Curbo Semmedo, Juan. 1731. *Secretos médicos y chirurgicos del doctor don Juan Curbo Semmedo. Traducidos de lengua vulgar portuguesa en castellana por el Doct. D. Thomas Cortijo Herraiz*. Presbytero, y Médico en este Corte, y Villa de Madrid. Madrid: Bernardo Peralta.

Dannemann, Manuel. 1992. "Cultura y sociedad del conjuro de las doce palabras redobladas en Chile". José Antonio Fernández de Rota y Monter Simposio (eds.). *Simposio rito y misterio.* A Coruña: Universidade da Coruña: 171-178.

Días Arce, Juan de. 1651. *Libro de la vida del próximo evangélico exemplificado en la vida del venerable Bernardino Alvarez*. México: Jaun Ruyz.

Díaz Fene, Jaddiel y Cedeño Venegas, Ángel. 2017. *Antonio Venegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)*. México: El Colegio de México.

Farfán Agustín, fray. 2020. *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades*, ed. de Marcos Cortés Guadarrama. Madrid: Iberoamericana/Vervuert. [1ª ed. de 1592].

Hernández, Fortunato. 1886. *Algunas consideraciones sobre el Sonambulismo. Tesis inaugural*. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.

Kardec, Allan. 1862. *Le livre des esprits*. Paris: P. A. Bourdier. [1ª ed. 1857].

Masera, Mariana y Miguel Ángel Castro (eds.), 2022. *A cien años de la muerte de Antonio* Venegas Arroyo (1852-1917). *Los impresos populares iberoamericanos y sus editores.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Minecan, Ana Maria C. 2017. "Análisis y traducción bilingüe de la carta de Pedro el Peregrino de Maricourt al caballero Siger de Foucaucourt: *Sobre el imán* (*De magnete*)". *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, 6, 7: 277-307.

Nierember, Juan Eusebio. 1689. *Curiosa y oculta filosofía. Primera y segunda parte de las Maravillas de la Naturaleza, examinadas en varias questiones naturales*. Alcaná: Imprenta de María Fernandez.

Ribadeneira, Pedro de. 1761. *Flos sanctorum, de las vidas de los santos.* Madrid: Joachin Ibarra.

Roselló Soberón, Estela. 2017. *Enfermar y curar: Historias cotidianas de cuerpos e identidades femeninas en la Nueva España*. Valencia: Universidad de Valencia.

Sin autor, *Gaceta médica de México* (*25 julio1878*). México: Distrito Federal.

Venegas, Juan Manuel. 1853. *Compendio de la medicina ó Medicina Práctica. En la que se declara lacónicamente lo más útil de ella que el autor tiene observado en estas regiones de la República Mexicana, para casi todas las enfermedades que acomenten al cuerpo humano*. México: Manuel F. Redondas. [4ª ed.].

Venegas, Juan Manuel. 1854. *Compendio de la medicina ó Medicina Práctica. En la que se declara lacónicamente lo más útil de ella que el autor tiene observado en estas regiones de la República Mexicana, para casi todas las enfermedades que acomenten al cuerpo humano*. México: Manuel F. Redondas. [5ª ed.].

Semboloni, Lara. 2004. "Cacería de brujas en Coahuila, 1748-1751. 'De villa en villa, Sin dios ni santa María'". *Historia Mexicana*, 54: 325-364.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 189 - 204
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2026.2.11

HERANÇA E TRANSMISSÃO NOS CONTOS ROMENOS E IBÉRICOS: "SAREA ÎN BUCATE" E AS SUAS VERSÕES IBÉRICAS

Andrei SCRIDON[1]

Article history: Received 19 January 2026; Revised 7 March 2026; Accepted 15 April 2026; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.
©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. ***Heritage and Transmission in Romanian and Iberian Fairytales: "Sarea în bucate" and Its Iberian Versions.*** Folkloric fairytales are the collective treasure of a nation. They are not just sources of entertainment and creative manifestations of their authors (most of them are anonymous), but also literary works through which precepts, warnings, social and moral rules are passed from one generation to the other. Fairytale characters personify ideas, values and symbols. It is a cultural heritage that helps us understand mankind better, especially nowadays, in a world where multiculturality is extremely important. This study highlights the similarities, but also the differences between folkloric fairytales in the Romance world, by virtue of a comparative analysis of the Romanian fairytale *Sarea în bucate*, with its Spanish and Portuguese counterparts: *El amor como la sal* and *O sal e a água*, respectively (there are, in fact, four versions of this fairytale in Portugal, originating from different geographical areas, all of which are included in this study). The analysis focuses on narration techniques that are used (e.g. oral speech, the narrator's role and involvement, which also explains the existence of several versions of the same fairytale) and also highlights the importance of treasuring the diversity and singularity of social and moral rules that bridges people from different nations and brings different cultures together.

Keywords: *fairytale, cultural diversity, memory, heritage, transmission*

[1] **Andrei SCRIDON** é atualmente estudante de doutoramento na Faculdade de Letras da UBB e está a preparar uma tese sobre a tradução e a terminologia dos contratos civis (romeno, inglês, português e espanhol). Leciona aulas de Português como Língua Estrangeira, bem como aulas práticas sobre linguística e civilização lusófonas no âmbito da licenciatura em Língua e literatura portuguesas. É responsável também pelas disciplinas opcionais e pelos cursos livres de língua portuguesa. E-mail: andrei.scridon@ubbcluj.ro.

1. Introdução

Os contos maravilhosos sempre fascinaram crianças e adultos ao longo de gerações. São uma fonte extraordinária de entretenimento e, segundo J.R.R. Tolkien, constituem uma fuga do mundo real (Tolkien 1947, 13). Transmitidos de geração em geração como parte de um legado cultural, estas narrativas são relevantes no âmbito dos estudos de literatura comparada e do folclore, na medida em que permitem compreender os mecanismos de transmissão cultural e os processos de construção das identidades coletivas.

O presente estudo examina de forma comparativa o conto romeno *Sarea în bucate* e as suas versões ibéricas, mostrando como uma mesma estrutura narrativa se adapta a contextos culturais distintos, sem perder valores morais e preceitos. Desta forma, demonstra-se a relevância da tradição oral na formação dos imaginários e na transmissão de valores, regras e crenças.

O estudo também destaca o papel da oralidade e da memória coletiva na formação das variantes dos contos, reforçando a importância da perspetiva comparatista para identificar continuidades culturais entre regiões geograficamente distantes. Demonstra-se, assim, que a diversidade das versões não exclui a presença de símbolos e preceitos comuns. A análise das tradições narrativas pode funcionar como um meio para compreender processos de identidade, pertença e circulação cultural num mundo onde existem ligações entre comunidades.

2. O que são os contos maravilhosos?

Em 1939, J.R.R. Tolkien redigiu um ensaio chamado *On Fairy-Stories* (Sobre histórias de fadas, em português), onde tentou explicar este género literário e responder às perguntas: "O que são os contos maravilhosos? Qual é a origem destes contos?" (Tolkien 1947, 1).

Ao longo dos anos, vários autores tentaram definir e classificar os contos maravilhosos. Alguns afirmaram que estes são histórias inventadas que são criadas para iludir as pessoas (Şăineanu 1978, 47). O mesmo Tolkien afirmava que "os contos maravilhosos não são mentiras" (Tolkien 1947, 9). O autor recusou mesmo a definição oferecida pelo Dicionário Oxford: "uma história sobre fadas ou lendas", salientando o facto que os contos maravilhosos não são necessariamente contos sobre fadas ou elfos, mas contos que acontecem num Outro Mundo ou o "Reino Perigoso" (Tolkien 1947, 9). Outro facto mencionado por Tolkien é que, na maioria dos casos, os protagonistas não são fadas ou elfos, senão seres mortais (pessoas, heróis, princesas ou príncipes) (Tolkien 1947, 2).

O conto maravilhoso é definido em diferentes maneiras nos dicionários das línguas ibéricas e da língua romena. Segundo Infopédia, o dicionário de Porto

Editora, o conto maravilhoso é "uma história infantil que narra acontecimentos em que participam fadas e outras figuras imaginárias" (Infopédia, edição online). *El Diccionario del Español Abierto* define os contos maravilhosos como "relatos fantásticos, supostamente para crianças, que costumam ser ambientados entre o final da Idade Média e o século XIX, e têm como personagens magos, bruxas, duendes e fadas que interagem com nobres e camponeses"[2], enquanto *Dicţionarul Explicativ al Limbii Române* indica que um conto maravilhoso é uma "narrativa (popular) com elementos fantásticos sobrenaturais, que simboliza as forças do bem e do mal na luta a favor e contra a felicidade do ser humano."[3] Outros dicionários, como *Merriam-Webster*, proclamam diretamente que os contos maravilhosos são "histórias em que eventos improváveis levam a um final feliz"[4]. Pode-se reparar que todas estas definições são deficientes e incompletas. Em primeiro lugar, os contos maravilhosos não são só narrativas populares, existem também contos cultos, escritos por autores conhecidos. Há contos maravilhosos que não parecem ser redigidos para crianças e que, muitas vezes, estão cheios de crueldade. Um exemplo certo neste sentido é *O Zimbro*, um conto alemão coletado pelos irmãos Grimm (Grimm 2013, 434-453). Neste conto, um casal com dificuldades em conceber finalmente tem um filho. Mas a mãe morre e é enterrada sob um pé de zimbro. O marido volta a casar e nasce uma filha. A nova esposa, enciumada com a beleza do enteado, decide matá-lo. Após o crime, obriga a própria filha a cozinhar o meio-irmão para o jantar do pai. Depois da refeição, a menina recolhe os ossos e coloca-os sob o pé de zimbro. O menino ressuscita na forma de um pássaro que canta uma bela melodia e começa a torturar a madrasta, a ponto de enlouquecê-la. O final é feliz, mas o conto parece mais uma história de terror que uma narrativa cheia de magia e de criaturas imaginárias. Há também contos que não têm um final feliz. O exemplo clássico neste sentido é o conto maravilhoso romeno *Juventude sem velhice e vida sem morte*, coletado por Petre Ispirescu (Ispirescu 1982, VI). A narrativa começa na mesma maneira: a chegada do filho desejado, um Príncipe Bonito que acaba por deixar os seus pais e o reino para ir à busca da juventude sem velhice e vida sem morte. Após aventuras e provas da sua coragem e valentia, ele chega ao palácio onde se encontrava o que tanto procurava. Casa-se com uma das fadas que eram as donas do palácio e leva uma vida muito feliz. Mas, durante a caça a um coelho, ele chega ao Vale do Sofrimento e começa a sentir saudades dos pais dele. As fadas tentam explicar-lhe que os anos

[2] "relatos fantásticos, supuestamente para niños, que suelen estar ambientados entre finales de la Edad Media y el siglo XIX, y tienen por personajes a magos, brujas, duendes y hadas que interactúan con nobles y campesinos". [nossa tradução]

[3] „narațiune (populară) cu elemente fantastice supranaturale, care simbolizează forțele binelui și ale răului în lupta pentru și împotriva fericirii omului." [nossa tradução]

[4] "a story in which improbable events lead to a happy ending." [nossa tradução]

passaram e que os pais dele já eram mortos, mas tudo é em vão. O Príncipe, estando com muitas saudades, quer voltar e ninguém pode impedi-lo. Ele volta ao reino dos pais dele só para encontrar-se com a Morte que lhe dá uma tapa e ele acaba por morrer.

Portanto, o conceito de conto maravilhoso não tem uma definição universalmente aceite. Há autores que fazem a confusão entre estes e outros géneros muito semelhantes (a lenda e o mito). Em contrapartida, outros autores tentam fazer uma delimitação entre estes géneros, como por exemplo Carlos Ceia, no *E-Dicionário de Termos Literários*:

> O termo engloba uma variedade de narrativas [...] Toda a história se desenrola no sentido de demonstrar um princípio moral. Apesar das suas características ditas "universais", o conto de fadas tem sofrido alterações ao longo do tempo, de acordo com os gostos conscientes ou inconscientes de cada geração. Tal como o mito, também o conto de fadas apresenta seres e acontecimentos extraordinários, mas, em contrapartida e tal como a fábula, tende a desenrolar-se num cenário temporal e geograficamente vago. (Carlos Ceia, *E-Dicionário de Termos Literários)*

Para autores como Jack Zipes, é muito difícil, senão impossível, definir este conceito (Zipes 2008). Não obstante, a maioria dos folcloristas e dos investigadores concordam que o conto maravilhoso tem certas características que o diferencia de outros géneros literários (Propp 1973, 13; Călinescu 1965, 5). Segundo Vladimir Propp (1970, 101), os contos maravilhosos são narrativas construídas sobre uma sucessão ordenada de funções. As funções são as ações realizadas pelas personagens e que exercem um papel decisivo no desenvolvimento da história (Roşianu 1971, 55). Por exemplo, o sequestro de uma princesa por um ogro ou por um dragão representa uma função. Segundo Propp, o número destas funções é limitado: o autor determinou que há trinta e uma funções. Um conto de fada não têm de conter todas, mas aquelas presentes na história seguem-se umas às outras de acordo com uma sequência previsível.

3. A origem dos contos maravilhosos

No que diz respeito à origem dos contos maravilhosos, existem várias teorias (Şăineanu 1978, 45). Os contos maravilhosos podem ser rastreados desde a época dos antigos egípcios, romanos e gregos. Segundo o mesmo autor, até mesmo a Bíblia contém narrativas que apresentam traços folclóricos: a serpente que pode falar com os humanos e o fruto proibido (Génesis), a rivalidade entre dois irmãos (Caim e Abel), o gigante derrotado por um jovem (David e Golias), entre outros.

Além disso, na literatura indiana, o Maabárata e o Ramáiana incluem diversos motivos e rituais que também estão presentes nos contos maravilhosos. Com base nessa semelhança, Theodor Benfey, filólogo alemão, formulou a teoria da migração ou teoria do empréstimo, segundo a qual a literatura indiana seria a única fonte dos enredos dos contos maravilhosos para todos os povos do mundo, e as histórias indianas teriam sido transformadas ou assimiladas por eles nos seus respetivos folclores (apud Cocchiara 2014, 237). Não obstante, Şăineanu destaca que a teoria pode ser aplicada apenas a um número restrito de contos; por outro lado, pode ser utilizada para explicar como essas narrativas orientais encontraram caminho até às culturas das civilizações ocidentais (Şăineanu 1978, 50).

A teoria de Max Müller foi fortemente refutada pelos linguistas. Segundo essa teoria, no que diz respeito aos contos maravilhosos, tudo se reduz a metáforas e a erros de linguagem (Müller 1881, 166). A definição da mitologia como uma doença da linguagem foi rejeitada tanto pelos linguistas (Şăineanu 1978, 47) como outros estudiosos (Tolkien 1947, 3).

Seguindo as ideias da Escola Neoplatónica de Alexandria, Bogdan Petriceicu Haşdeu desenvolveu a chamada "teoria do sonho", segundo a qual os contos maravilhosos nascem dos sonhos, baseando-se no facto de que os sonhos, assim como os contos maravilhosos, não têm limites em relação ao tempo e ao espaço (Haşdeu 1979, 161–168). Além disso, num sonho, assim como num conto maravilhoso, tudo é exagerado: as coisas aumentam ou se ampliam (um exemplo citado por Haşdeu é a história de Descartes, que foi picado por uma pulga e sonhou que estava a ser espetado por uma espada). Portanto, segundo Haşdeu (1979, 160), os contos maravilhosos representam "a literatura dos sonhos".

Vladimir Propp afirma que os contos maravilhosos derivam ou originam-se de mitos ou rituais antigos que perderam o seu significado devido ao desaparecimento de um dos seus componentes ou em razão de mudanças históricas ou psicológicas na mentalidade dos povos (Propp 1970, 107). Eles são "amuletos verbais, um meio de realizar uma ação mágica" (Propp 1973, 459) sobre o mundo que nos cerca. Por exemplo, temos o herói que salva uma jovem donzela que havia sido entregue ao dragão como sacrifício (Gaster 2003, 20); trata-se de uma reminiscência de um antigo ritual realizado no início da estação agrícola, quando uma jovem era "oferecida" ao rio como súplica para boas colheitas e prosperidade. Em alguns casos, como neste exemplo, o tema do conto maravilhoso constitui uma resposta negativa a uma prática ou ritual abominável. Se um jovem tivesse ousado salvar a donzela de ser sacrificada na vida real, teria sido linchado pelo restante da comunidade por ter interrompido o ritual e enfurecido os deuses. Ele teria sido responsabilizado pelas consequências negativas de seus atos. Contudo, uma vez que esse ritual foi

abandonado e considerado inútil, o conto maravilhoso passa a ser o que Propp chama de "o resultado final da rejeição do rito" (Propp 1973, 15).

4. Os contos maravilhosos: o "cartão de visita" de uma civilização

Alguns investigadores afirmam que a maioria dos contos maravilhosos possui uma génese especial: eles derivam de mitos ou de práticas que perderam o seu significado religioso ou social (Propp 1970, 107). Isso não significa, necessariamente, que cada elemento presente num conto maravilhoso seja uma reminiscência de um determinado ritual ou prática. Um exemplo apresentado por Vladimir Propp é o de Baba Iaga (personagem tradicional russa, retratada como uma velha bruxa malvada, antagonista em muitos contos populares desse país), que tenta devorar o herói principal. Segundo o autor (Propp 1970, 22), esse elemento não constitui necessariamente uma reminiscência do canibalismo em sociedades primitivas.

George Călinescu também ressalta o facto de que "o conto maravilhoso está longe de ser uma manifestação do primitivismo"[5] (Călinescu 1965, 5), enquanto Giuseppe Cocchiara afirma que nem todos os contos maravilhosos representam a continuação de um mito: "é verdade que em muitos contos encontramos vestígios de contos primitivos, mas isso não significa que em cada narrativa popular deva existir a continuação de um mito"[6] (Cocchiara 2016, 483).

Certas características foram criadas como resultado do desejo dos nossos antepassados de controlar ou compreender determinados fenómenos ou a própria natureza. Os nossos antepassados desejavam poder provocar tempestades ou lançar raios; como não eram capazes de fazê-lo, criaram seres fantásticos dotados de tais poderes (ogros que roubam o Sol e a Lua e deixam toda a humanidade na escuridão completa, bruxas que provocam tempestades etc.) e, além disso, atribuíram a esses seres aparência e comportamento humanos.

No entanto, os contos maravilhosos contêm vestígios de manifestações religiosas (Propp 1970, 107) e frequentemente descrevem determinadas práticas que podem ter sido realizadas pelos nossos antepassados, especialmente as relacionadas com a iniciação dos jovens e com a morte (Propp 1973, 455). Por esse motivo, os contos maravilhosos devem ser comparados aos rituais e crenças oriundos da mesma sociedade e do mesmo período histórico, estabelecendo-se a relação entre estes e determinados motivos presentes nessas narrativas (Propp 1973, 15). Tal abordagem nos ajudaria a compreender melhor uma determinada civilização, a sua mentalidade e a sua interação com o ambiente que a cerca.

---

5 "basmul este departe de a fi o manifestare a primitivului" [nossa tradução].

6 "É vero che in molte fiabe noi troviamo avanzi di miti primitivi, ma questo non significa che in ogni raconto vi debba essere la continuazione di un mito" [nossa tradução]

As narrativas possuíam uma função sagrada e religiosa (Bîrlea 1966, 15). Eram utilizadas como amuletos de proteção e como portadoras de boa sorte. Contudo, certas condições precisavam de ser respeitadas ou determinadas ações deveriam ser realizadas para que essa boa sorte fosse invocada; caso contrário, a narração das histórias produziria o efeito oposto. Por exemplo, de acordo com uma tradição romena singular (Bîrlea 1966, 16), inexistente em outras culturas, os pastores que viviam em cabanas ou abrigos isolados deveriam contar três histórias todas as noites para afastar o espírito maligno da floresta, que em algumas regiões recebe o nome de *Fata Pădurii* — "Filha da Floresta". Esse espírito é representado como uma jovem de cabelos escuros e olhos negros, vestindo uma camisa branca e um cinto feito de hera. Ela nunca envelhece, permanecendo jovem e bela, pois se alimenta do amor dos jovens. Atrai-os para a sua morada, onde eles devem dançar para ela; se se recusarem, ela mata-os arrancando-lhes o coração. Os jovens que caem sob o seu feitiço nunca podem casar-se, pois, caso o façam, as suas esposas sofreriam nas mãos desse espírito e acabariam por morrer. (Mihalache 2008, 79).

Alguns contos maravilhosos não contêm só manifestações religiosas, mas também crenças religiosas relacionadas com o paganismo ou influenciadas pelo cristianismo (Bîrlea 1966, 62): Deus, São Pedro e Jesus tornam-se personagens das narrativas. Eles disfarçam-se de viajantes que põem à prova a bondade dos homens e, em seguida, os recompensam por serem bons e generosos ou, ao contrário, os punem por serem mesquinhos e gananciosos. A Virgem Maria também aparece como personagem, não só nos contos populares romenos (Bîrlea 1966, 62).

Portanto, os contos maravilhosos podem fornecer-nos pistas no que diz respeito às crenças e práticas dos nossos antepassados. Essas narrativas não desempenhavam apenas uma função religiosa, mas muitas delas também eram utilizadas com um propósito didático (Bîrlea 1966, 16–17), oferecendo preceitos e regras. É por meio do folclore (e, consequentemente, também dos contos maravilhosos) que os povos e as sociedades da era pré-moderna transmitiram ideias e instituições a seus descendentes (Cocchiara 2004, 331). Segundo o professor Jack Zipes, estas narrativas podem ter ajudado as pessoas a transmitir estratégias de sobrevivência às gerações seguintes.

Os contos maravilhosos frequentemente refletem o modo de vida e a mentalidade de uma determinada civilização ou nação. São como "documentos que falam sobre as relações entre os povos indo-europeus" (Cocchiara 2004, 286), documentos que nem a passagem do tempo nem a determinação das pessoas conseguiram destruir. Eles assimilaram as estruturas sociológicas e ideológicas das sociedades em que foram criados (Propp 1973, 465). No entanto, Vladimir Propp ressalta que, em nenhuma circunstância, não devem

ser considerados ou tratados como crónicas históricas (Propp 1973, 21). De facto, outros autores destacam que, embora os contos maravilhosos constituam um património cultural de uma civilização ou de uma nação (Roşianu 1971, 114), eles não representam a realidade histórica (Roşianu 1971, 114; Lörincz 2010, 27). Trata-se de criações artísticas, concebidas também para entreter e que, por vezes, chegaram a exercer um efeito catártico (Bîrlea 1966, 16–17).

Naturalmente, há casos em que estes contos são modificados pelo narrador de modo a refletir a realidade em que ele ou ela vive. Ovidiu Bîrlea (1966, 26) apresenta como exemplo um conto intitulado *Cu cinci animale* [Um conto com cinco animais]: o herói principal, um jovem pobre, após uma série de aventuras e com a ajuda de alguns animais, salva a situação e recebe do imperador o trono e a mão da princesa em casamento. O jovem aceita o trono, mas recusa a casar-se com a filha do imperador, optando por se unir à jovem mais pobre do reino. O imperador, enfurecido, conspira contra o jovem com a ajuda da própria filha e acaba por matá-lo. No entanto, os animais vêm em socorro do herói: eles ressuscitam-no e, em seguida, matam toda a família do imperador. Depois disso, aconselham o novo imperador a escolher os seus conselheiros entre pessoas de sua própria condição, isto é, indivíduos honestos e pobres da classe trabalhadora (Bîrlea 1966, 26). Esse conto foi registado no final da década de 1950, período em que a Roménia vivia uma nova etapa da sua história: a da República Popular. É evidente que o narrador, que havia aderido à ideologia da classe trabalhadora, alterou a narrativa ao inserir um episódio no qual a classe dominante é punida, numa tentativa de adaptar o conto à nova realidade histórica. O narrador, ao repetir a história inúmeras vezes, reformulou ou introduziu pequenas alterações (neste caso estamos diante de uma distorção deliberada do conto).

Um aspeto muito interessante é a ubiquidade dos contos maravilhosos é a sua semelhança entre os mais diversos povos (Thompson 1977, 6). Por exemplo, a história do Ciclope Polifemo, na *Odisseia* de Homero, pode ser encontrada em vários contos folclóricos de diferentes nações, embora, por vezes, o Ciclope seja substituído pelo Diabo ou por um ogro. As narrativas podem diferir quanto ao enredo ou a certos elementos de um lugar para outro; as condições e os propósitos da narração podem mudar à medida que passamos de uma região a outra ou mesmo de um século a outro e, ainda assim, em toda a parte elas atendem às mesmas necessidades sociais e individuais fundamentais (Thompson 1977, 5).

De acordo com Lazăr Şăineanu (1978, 17), tais coincidências são o resultado de uma maneira geral de ver e sentir o mundo, compartilhada por pessoas de todas as partes do globo que possuem o mesmo nível cultural. Caso contrário, seria muito difícil explicar as notáveis analogias encontradas no

folclore de povos que não tiveram qualquer tipo de interação entre si. Um exemplo citado por Șăineanu (1978, 25) é o simbolismo da cor vermelha. Segundo os antigos egípcios, um homem ruivo era um homem mau. Em outras culturas, o homem ruivo é identificado com o próprio Diabo ou com seus seguidores. No conto popular romeno da Transilvânia *Nu-știu-împărat* [Imperador Não-Sei], o herói principal é aconselhado a desconfiar dos homens ruivos (que acabam por se revelar ogros). No conto saxão *Cei trei inși cu barbă roșie* [Os três homens de barba vermelha], um homem que veste um manto cinzento (que se revela ser Deus) aconselha três irmãos a se precaverem contra três homens de barba vermelha (que acabam sendo demónios), enquanto, num conto basco, *Os doze mistérios*, o Diabo recebe o nome de Senhor-Vermelho. Um provérbio húngaro adverte as pessoas a se manterem afastadas "do cão vermelho, do potro vermelho e do homem ruivo" (Șăineanu 1978, 26). A mentalidade sobre o homem ruivo, como símbolo de desgraça e malignidade (Chevalier e Gheerbrant 1994, 171), sobrevive ainda hoje: no Reino Unido, as pessoas ruivas (especialmente crianças) continuam a ser alvo de *bullying* — um fenómeno conhecido como *gingerism* (Fogg 2013). Nesse caso, a atitude hostil em relação aos ruivos tem raízes em preconceitos anticeltas, mais especificamente anti-irlandeses, ligados a "séculos de imperialismo, intolerância e guerra" (Fogg 2013).

5. O caso de "Sarea în bucate" (Roménia) e as suas versões ibéricas: "El amor como la sal" (Espanha) / "O sal e a água" (Portugal)

5.1. Metodologia

Os contos maravilhosos levados em consideração nesta análise abordam todos o mesmo tema: o amor filial de uma filha pelo seu pai. A semelhança com a tragédia *O Rei Lear* de William Shakespeare é óbvia. Em todos os casos trata-se de uma princesa, ou seja uma jovem de origem nobre. E, como vai ressaltar em todos os contos, esta origem nobre não pode ser disfarçada, apesar das aparências e dos esforços da protagonista.

A análise realça a morfologia do conto proposta por Vladimir Propp ao considerar a sequência das ações e o papel das personagens na progressão narrativa. Simultaneamente, a identificação do motivo comum e das suas variações inspira-se na tradição comparatista sistematizada por Stith Thompson, permitindo observar a circulação e a adaptação do mesmo tema em diferentes espaços geográficos e contextos culturais. A presença de elementos de oralidade transcritos nos contos confirma que a escrita não marcou o fim da tradição oral; pelo contrário ambas coexistem, interagem, e influenciam-se mutuamente (Zumthor 1990, 26). A atenção dedicada aos marcadores de oralidade, à

intervenção do narrador e às fórmulas narrativas evidencia não apenas a natureza popular dos contos analisados, mas também o carácter comunitário da sua transmissão, reforçando a teoria segundo a qual os contos populares não constituem meras ficções, mas funcionam como instrumentos de transmissão de valores e normas sociais.

5.2 Análise

O conto popular romeno *Sarea în bucate* [O sal na comida] foi publicado por Petre Ispirescu em 1887, tendo sido uma história relatada pela mãe do autor. Na narrativa, um imperador que tem três filhas deseja pôr à prova o amor que estas sentem por ele. Dirige-se à filha mais velha, que responde amá-lo mais do que a coisa mais doce do mundo: o mel. O imperador, satisfeito com a resposta, pergunta então à segunda filha, que afirma amá-lo mais do que o açúcar. Novamente satisfeito e orgulhoso de si, o imperador dirige-se à terceira filha. Quando esta responde que o ama mais do que o sal na comida, o imperador enfurece-se e expulsa-a do palácio e do reino. Nem sequer as irmãs tentam ajudá-la; pelo contrário, as suas palavras causam-lhe ainda mais sofrimento. Perante esta situação, a heroína decide abandonar o reino do pai e parte para outro reino, onde encontra trabalho como criada ao serviço de uma funcionária do palácio. A fama da sua dedicação e virtude chega aos ouvidos da imperatriz, que deseja conhecê-la. Quando o príncipe desse reino é ferido numa batalha, é a jovem criada quem cuida dele. O príncipe apaixona-se por ela e decide casar-se. Embora a imperatriz perceba que a jovem criada provém de uma família abastada — tendo em conta a sua maneira de falar e o seu comportamento —, não aprova inicialmente o casamento; contudo, os pedidos insistentes do filho acabam por comovê-la. Organiza-se então a festa de casamento, e a jovem insiste para que o pai, o imperador do reino vizinho, seja convidado. É ela quem decide quais os pratos a preparar e cozinha pessoalmente todos os destinados ao pai, acrescentando só mel e açúcar. Durante o banquete, todos elogiam a comida servida; só o imperador, pai da heroína, se mostra insatisfeito, pois o seu prato tem um sabor extremamente doce e nojento. É nesse momento que a princesa revela a sua verdadeira identidade e conta a sua história perante todos, apelando ao juízo dos convidados. O imperador reconhece o seu erro, pede perdão à filha, e o banquete prossegue num ambiente de grande alegria.

No conto popular espanhol *El amor como la sal* [O amor como o sal], oriundo de Burgos, recolhido em 1998 e publicado em 2002, o ponto de partida é o mesmo, mas as respostas das filhas são diferentes: não se trata de comparações com elementos culinários simbólicos. A primeira e a segunda filhas limitam-se a dizer ao pai que o amam “muito, muito, muito”. Apenas a terceira, a mais inteligente (tal como no conto romeno), faz a comparação com a água e o sal.

O imperador não compreende essa comparação e expulsa-a do reino. A princesa chega a outro reino e encontra trabalho como pastora de um rebanho de ovelhas. A certa altura, recorre a um ritual, matando as ovelhas, até que o rei daquela terra se apercebe do que está a acontecer com o seu gado. O rei apaixona-se pela princesa-pastora e pede-lhe a mão em casamento. Tal como no conto romeno, organiza-se a festa de casamento, e ela ordena aos criados que não acrescentem sal aos pratos destinados ao rei do país vizinho, o seu pai, que tinha sido convidado para a celebração. Ao contrário da versão romena, o final é abrupto: ao comer a comida sem sal e sem sabor, o rei lembra-se da filha e apercebe-se de que foi ela quem mais o amou. Começa então a perguntar-se: "Onde estará?". Nesse momento, o conto termina, sem uma resolução propriamente dita, concluindo-se apenas pela voz do narrador popular, que afirma que esta era a filha que mais amava o pai.

No caso do português, existem quatro versões que serão doravante designadas da seguinte forma: versão A – *O sal e a água* (oriunda do Porto), versão B – *Bicho cortição* (Minho), versão C – *O gosto dos gostos* (Beira Alta) e versão D – *O sabor dos sabores* (Castelo Branco). O ponto de partida das quatro versões é a mesma premissa presente nos contos romeno e espanhol: o imperador deseja saber quanto o amam as suas filhas. Se, na versão A, as respostas das duas filhas mais velhas consistem em comparações com "a luz do Sol" e "a mim mesma", na versão B as comparações são feitas com "o meu coração" e "a mim mesma"; já na versão C surgem as expressões "o ver dos meus olhos" e "a mim mesma". A única resposta constante, que se mantém em todas as versões, é a da filha mais nova: "como a comida quer o sal", "como o gosto das pedrinhas de sal" ou "como o sabor dos sabores". Observa-se ainda que, no caso das duas últimas versões, as respostas da filha mais velha e da do meio surgem invertidas, embora sejam semanticamente semelhantes — "luz / ver dos meus olhos" e "a mim mesma", facto que poderá dever-se à proximidade geográfica, uma vez que Beira Alta e a cidade de Castelo Branco (Beira Baixa) se situam ambas no Centro de Portugal. Outra semelhança entre estas duas versões reside na punição imposta pelo rei ao ouvir a afirmação da filha mais nova: expulsa-a de casa e ordena a um criado que lhe corte a língua, como prova da sua morte. A mesma crueldade, mas de uma forma diferente, encontra-se na versão B, na qual o rei ordena aos soldados que lhe tragam o coração da filha, o que evoca o pedido da madrasta em *Branca de Neve e os sete anões.* A única versão em que a filha é simplesmente expulsa, sem um castigo tão drástico, é a versão A.

No que diz respeito ao desfecho, as versões A e D são as únicas que apresentam uma resolução completa: o pai reconhece a filha, admite o seu erro e ambos se reconciliam. A versão C possui um final aberto e, em comparação com as restantes, termina com o casamento não da protagonista, mas de uma

das suas futuras cunhadas. Mas o desfecho da versão B é verdadeiramente trágico: após reconhecer a filha, o rei admite o seu erro de julgamento e morre no mesmo instante.

É evidente que tanto os contos ibéricos como o conto romeno são narrativas de tradição popular. No caso do conto romeno, sabe-se que Petre Ispirescu o ouviu da sua mãe, que constitui, de facto, a fonte de grande parte dos contos populares incluídos na sua coleção. Quanto ao conto espanhol, apenas é mencionada a localidade onde foi recolhido: Cantabrana, na província de Burgos. No que diz respeito às versões portuguesas, a autoria é igualmente desconhecida; contudo, no caso da versão B, o narrador é identificado. José Maria Vasconcellos acrescenta uma nota no final do conto: "Ouvido por mim a Rosa Maria da Silva, de Requião, concelho de Famalicão. É mulher de idade e não sabe ler." As personagens, também, não têm nomes. Só no caso da versão D do conto português, a protagonista recebe um nome: Maria Piolhosa (nesta versão ela é pastorinha de patos).

Em todos os contos analisados, a presença do narrador popular omnisciente é marcada por diferentes sinais de oralidade. No conto romeno, o narrador popular usa formulas de início e finais, as fórmulas mágicas" (Meireles & Freitas 2005, 13), que marcam a entrada e a saída no universo mágico da narrativa, criando um convite ao leitor/ouvinte para um mundo temporal, e que, muitas vezes, são difíceis de traduzir:

> *A fost odată ca niciodată... (fórmula inicial)*[7]
> *Şi încălecai pe-o şa, şi v-o spusei dumneavoastră aşa.*
> *Şi încălecai pe o lingură scurtă, să trăiască cine ascultă.*
> *Şi mai încălecai p-un fus, să trăiască cine a spus. (fórmula final)*

De facto, o conto romeno é o único onde o narrador popular manifesta a sua presença na festa de casamento da protagonista: "*eram şi eu la nuntă*" [eu também estava no casamento]. A presença do narrador é ainda assinalada por expressões idiomáticas populares: "*se făcu foc de supărare*" [ficou ardendo de raiva] bem como por palavras que indicam oralidade: *pasămite* [aparentemente], *dară* [apenas]. Um aspeto que diferencia esta narrativa dos contos ibéricos é que o narrador, em determinado momento, quebra a "quarta parede" e fala diretamente com os leitores/ouvintes: "*Ştiţi ce era?*" [Sabem o que era?]. Do mesmo modo, no final do conto, quando a identidade da protagonista é revelada, o narrador, por intermédio da própria heroína, dirige-se ao público, solicitando-lhe a opinião e envolvendo-o ativamente na narrativa: "*Judecaţi dumneavoastră cine a avut dreptate*." [Julguem vocês quem teve razão].

[7] "Era uma vez..."

O conto espanhol *El amor como la sal* começa de forma direta, sem uma fórmula de início, mas acaba com uma fórmula típica de saída do universo mágico:

Y colorín, colorao, este cuento se ha acabado.

Tal como no conto romeno, a oralidade é assinalada por determinadas expressões próprias da língua falada, como "¡*Sí, hombre, sí*!" e "*parecía una princesa hecha y derecha*" [parecia uma verdadeira princesa], bem como pela omissão da consoante /d/ intervocálica em certas palavras — *ganao* (em vez de *ganado*), *colorao* (em vez de *colorado*). Trata-se de um fenómeno muito comum no espanhol falado (Jiménez 2019, 258), que contribui para marcar a oralidade e o realismo linguístico da narrativa. Observa-se ainda, neste conto, a presença de fórmulas medianas, frequentemente utilizadas para conferir fluidez ao relato, mas também para assinalar a ocorrência de um feitiço ou de um ritual, razão pela qual recorrem, muitas vezes, a palavras dotadas de uma certa ressonância mágica:

-¡Cachavín, cachavola,
que no me parió mi madre
para ser pastora!

As versões do conto português não apresentam tantos sinais de oralidade como os observados no conto romeno ou no espanhol; contudo, notam-se frases curtas e um estilo frequentemente direto, que constituem igualmente uma forma de marcar a oralidade na narrativa. Na versão B, encontra-se uma fórmula mediana, empregada também como meio de realização de um ritual, com uma linguagem arcaica:

Patinho aqui,
Patinho ali,
Filha d'el rei
Andar por aqui!

Apesar dos esforços da protagonista, a sua origem nobre não pode ser ocultada. Tudo o que alcança resulta do seu próprio esforço — não há criaturas imaginárias que a auxiliem — e, por conseguinte, a sua felicidade (quando o conto apresenta um desfecho feliz) é fruto da sua inteligência, criatividade, dedicação e virtude. A heroína é a terceira filha. Em todos os contos analisados, o rei tem três filhas, sendo o número três considerado um número perfeito, por exprimir uma ordem intelectual e espiritual (Chevalier & Gheerbrant 1994, 367). Sendo a terceira filha, ela representa o auge dessa perfeição: é a mais inteligente, a mais trabalhadora, a mais modesta (sobretudo na narrativa romena) e a mais sincera nos seus sentimentos.

A moral do conto é expressa de forma direta apenas no conto romeno, no conto espanhol e na versão D do conto português, através da afirmação de que se tratava da filha que mais amava o pai. Na versão A do conto português, a moral manifesta-se de modo indireto, por meio da valorização do carácter nobre da protagonista, que nunca se queixa da injustiça cometida pelo pai. Ainda assim, a conclusão é a mesma e revela a função didática comum a estes contos: é necessário ir além das palavras para compreender os sentimentos verdadeiros e, simultaneamente, reconhecer que as aparências podem enganar. As versões B e C, por apresentarem desfechos bastante abruptos, não evidenciam esta conclusão de forma tão clara.

6. Conclusões

Os contos maravilhosos não são mera ficção. Podem oferecer pistas relevantes sobre a mentalidade e o modo de vida de uma determinada nação ou civilização, bem como explicar certos mitos e até alguns preconceitos. Constituem uma parte fundamental do folclore de um povo (Lörincz 2010, 25) e um meio através do qual as sociedades pré-modernas transmitiram aos seus descendentes ideias e instituições (Cocchiara 2004, 331). Assim, pode afirmar-se que os contos maravilhosos representam o cartão de visita de uma nação ou cultura específicas. Além disso, estas narrativas permitem expor e resolver conflitos morais profundamente enraizados na espécie humana (Zipes, 2008).

Os contos analisados na última secção — o conto romeno *Sarea în bucate* e as suas versões ibéricas — demonstram que a literatura tradicional não se organiza segundo fronteiras nacionais rígidas. Estas narrativas funcionam como formas de memória coletiva e como meios de transmissão de valores sociais, neste caso centrados no amor filial. A análise dos marcadores de oralidade, das fórmulas narrativas e do grau de intervenção do narrador evidencia que o conto maravilhoso é um instrumento fundamental para investigar as relações entre literatura, cultura e memória coletiva.

Os contos maravilhosos integram, assim, o património cultural das civilizações. Um património que permaneceria desconhecido para leitores estrangeiros — ou poderia mesmo perder-se — sem os processos de transmissão, recolha e circulação textual que permitem a sua preservação. Estas narrativas contribuem para o enriquecimento cultural e favorecem o estabelecimento de ligações entre povos, sobretudo entre aqueles que partilham semelhanças ao nível dos símbolos, das personagens ou das estruturas narrativas e que, à primeira vista, parecem não ter elementos em comum. Deste modo, o conto maravilhoso afirma-se simultaneamente como herança cultural e como espaço de diálogo intercultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bîrlea, Ovidiu. 1966. *Antologie de proză populară epică*. Bucureşti: Ed. pentru Literatură.
Călinescu, George. 1965. *Estetica basmului*. Bucureşti: Editura pentru Literatură.
Ceia, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. https://edtl.fcsh.unl.pt/ (acesso em 18 de janeiro de 2026).
Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant. 1994. *Dicţionar de simboluri*. Bucureşti: Artemis.
Cocchiara, Giuseppe. 2004. *Istoria folcloristicii europene. Europa în căutare de sine*. Traducere de Mihaela Şchiopu. Bucureşti: Saeculum I.O.
Cocchiara, Giuseppe. 2016. *Storia del folklore in Europa*. Torino: Bollati Boringhieri.
Diccionario Abierto del Español. https://www.significadode.org/palabras.htm (acesso em 18 de janeiro de 2026).
DEX = Dicţionarul Explicativ al Limbii Române. https://dexonline.ro/ (acesso em 18 de janeiro de 2026).
Fogg, Ally. 2013. "Gingerism is real, but not all prejudices are equal one to another". *The Gardian*, Tuesday, 15 January 2013. https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/15/gingerism-prejudice-bullying (acesso em 18 de janeiro de 2026)
Gaster, Mozes. 2003. *Studii de folclor comparat*. Bucureşti: Saeculum I.O.
Grimm, Jacob e Wilhelm Grimm. 2013. *Contos completos dos irmãos Grimm*. Lisboa: Temas e Debates. Tradução, introdução e notas: Teresa Aica Bairos.
Haşdeu, Bogdan Petriceicu. 1979. *Studii de folclor*. Bucureşti: Univers *Infopédia. Dicionário de Porto Editora*. https://www.infopedia.pt/ (acesso em 18 de janeiro de 2026).
Ispirescu, Petre. 1982. *Legende sau basmele românilor*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.
Jiménez Fernández, Rafael. 2019. "Elisión de la /d/ intervocálica en hablantes de nivel sociocultural bajo de Sevilla". Lengua y Habla, núm. 23: 258-285. https://www.redalyc.org/journal/5119/511966657014/html/?utm (acesso em 18 de janeiro de 2026).
Lőrincz, Cristina. 2010. *Din nou despre basm: de la magie la pragmatism*. Braşov: Tipotex.
Mihalache, Carmen et al. 2008. *Îngeri, zmei şi joimăriţe. Mitologie populară pe înţelesul copiilor.* Bucureşti: Humanitas.
Meireles, Maria Teresa e Ana Maria Freitas. 2005. *Os Dez Mandamentos dos Contos*. Lisboa: Apenas Livros.
Müller, F. Max. 1881. *Chips from a German Workshop*. New York: Charles Scribner's Sons. https://sacred-texts.com/comp/otmf/otmf00.htm (acesso em 26 de fevereiro de 2026).
Propp, Vladimir. 1970. *Morfologia basmului*. Bucureşti: Univers.
Propp, Vladimir. 1973. *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic. Bucureşti: Univers.*
Roşianu, Nicolae. 1971. *Eseuri despre folclor*. Bucureşti: Univers.

Şăineanu, Lazăr. 1978. *Basmele române: în comparaţie cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice. Bucureşti: Minerva.*

Thompson, Stith. 1977. *The Folktale. Oakland*: University of California Press.

Tolkien, John Ronald Ruel. 1947. *On Fairy-Stories*. Thousand Oaks: California Lutheran University.

Zipes, Jack. 2008. "Are fairy tales still useful to Children?". http://www.artofstorytellingshow.com/2008/06/29/jack-zipes-fairy-tales/ (acesso em 18 de janeiro de 2026).

Zumthor, Paul. 1990. *Oral Poetry: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 205 - 221
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2026.2.12

A NEWLY DISCOVERED INCUNABULUM AT THE LIBRARY OF THE ROMANIAN ACADEMY IN CLUJ[1]

Carmen OANEA[2], **Carmen FENECHIU**[3]

Article history: Received 27 April 2026; Revised 26 May 2026; Accepted 07 June 2026; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.
©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. ***A Newly Discovered Incunabulum at the Library of the Romanian Academy in Cluj.*** Research in the collection of the Academy Library of Cluj lead to the discovery of a previously uncatalogued incunabulum, initially mistaken for a sixteenth-century work. The volume contains an edition of William Peyraut's (Guillelmus Peraldus) *Summa de virtutibus et vitiis*, printed on the 20th of December 1497 in Venice by Paganinus de Paganinis. The paper examines not only the incunabulum, but also the binding, which consists of a partial leaf from a fifteenth-century Latin missal, and looks into the history of its owners, from an early sixteenth-century Dominican library in Timişoara to the library of a Catholic *Gymnasium* in Cluj.

Keywords: *Romanian Academy Library in Cluj, incunabulum, Guillelmus Peraldus, friar Andreas de Futhak, Dominican convent in Timişoara*

[1] The present research was supported by a grant from the Romanian National Authority for Scientific Research and Innovation, CNCS-UEFISCDI (project PN-IV-P1-PCE-2023-0465, 'Medieval Books in the Early Modern Period: The Case of Cluj in the Sixteenth and Seventeenth Centuries').

[2] Carmen OANEA is a PhD student at the Faculty of Letters, Babeş-Bolyai University, Cluj, Romania. Her area of research is the history of the book with a focus on incunabula. Email: carmen.oanea@ubbcluj.ro

[3] Carmen FENECHIU is Lecturer at the Department of Asian, Classical, and Slavic Languages and Literatures of the Babeş-Bolyai University in Cluj (Romania). Her research interests include Latin syntax, reception of classics in Romanian culture, Latin epigraphy and paleography. Email: carmen.fenechiu@ubbcluj.ro

The Romanian Academy Library in Cluj (BAR) preserves the historic collections of the city, dating back to the early modern period. The volumes come from the libraries of religious institutions active here from the end of the sixteenth and the beginning of seventeenth century: the Jesuit, Unitarian, and Reformed schools and colleges. Naturally, they needed books for teaching, preaching, but also for engaging in doctrinal quarrels. The libraries created around these schools carried a mix of incunabula and post fifteenth-century prints. While the latter received some attention and were catalogued by scholars in different formats,[4] the collection of incunabula remains uncatalogued in a single comprehensive volume. Basic descriptions, which include author, title, and imprint can be found on internal records, filed from the 1950s onward on library cards. A general incunabula catalogue, which contains some information on holdings from main collections in Romania, is also available.[5]

The discovery of a new, uncatalogued, incunabulum this year is no surprise then. The book was identified while studying manuscript fragments found in bindings of early modern books, which were described and uploaded on the database Fragmentarium as part of the research project "Medieval Books in the Early Modern Period: The Case of Cluj in the Sixteenth and Seventeenth Centuries".[6] The description of its binding, which consists of a fifteenth-century manuscript fragment, led to the volume's initial discovery. Further research on the host book revealed that it is in fact a previously undocumented 1497 edition of Guillelmus Peraldus' *Summa de virtutibus et vitiis* (ISTC ip00087000; GW 12056; HC 12391*).

---

[4] Incunabula from the Unitarian and Reformed schools were included in scholarly works that focus on the extant inventory and not on incunabula in particular. Examples include: Gábor Sipos, *A kolozsvári Akadémiai Könyvtár régi magyar könyvtár-gyűjteményeinek katalógusa – Catalogul colecțiilor Biblioteca Maghiară Veche ale Bibliotecii Academiei Cluj-Napoca* (Scientia / Biblioteca Filialei Cluj-Napoca a Academiei Române, 2004) and Elemér Lakó, ed., *The manuscripts of the Unitarian College of Cluj/Kolozsvár in the Library of the Academy in Cluj-Napoca* (József Attila Tudományegyetem, 1997).

[5] Klára Jakó discusses the oldest phase of the Jesuit Library in her book *Erdélyi könyvesházak. Az első kolozsvári egyetemi könyvtár története és állományának rekontstrukciója 1579-1604* (Scriptum, 1991). Jakó includes a catalogue of the Catholic inventory from the Academy Library in Cluj with transcriptions of provenance records. However, the study does not focus on incunabula.

[6] The project "Medieval Books in the Early Modern Period: The Case of Cluj in the Sixteenth and Seventeenth Centuries" (UEFISCDI PN-IV-P1-PCE-2023-0465) started in July 2025. It explores the practice of recycling fragments from medieval manuscripts and printed books as binding material in early modern Europe. Data collected from the available evidence reveals details about types of books dismembered, the movement of material culture throughout East-Central Europe, and the context of production and usage based on over 200 fragments preserved as wrappers, flyleaves, and pastedowns in the collection of the Academy Library of Cluj.

Not more than twenty incunabula copies are preserved from the schools founded locally by the Unitarians (c. 1610-1948) and the Reformed (c. 1610-1948). The largest surviving collection belonged to the school run on and off by the Jesuits between 1581-1773 in Cluj and at Cluj-Mănăştur.[7] These books reached Transylvania in the sixteenth, seventeenth, and even eighteenth century through students who completed their education abroad, travelling scholars, or members of religious groups, and ended up in local school libraries mainly through donations and bequests, and only rarely through direct acquisition. Although not of local interest, it should be mentioned that two smaller collections were brought to Cluj after the secularisation and nationalisation of 1948 from the former Diocesan Library of Satu Mare (Ge. Sathmar, Hu. Szatmárnémeti) and from the Central Archdiocesan Library of Blaj (Ge. Blasendorf, Hu. Balázsfalva). However, at the core of this collection is the extant Catholic inventory, which includes 107 copies printed in the fifteenth century, bound in 84 volumes.

What has now become Inc. 139 adds a new title to the list, bringing the total to 108 editions. The volume was not included in *Catalogul colectiv al incunabulelor din Romania* (*The Collective Catalogue of Incunabula in Romanian Libraries*, Schatz and Stoica 2007),[8] and is not recorded by *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*[9] or the *Incunabula Short Title Catalogue* among the holdings of the Academy Library in Cluj.[10] Cluj, BAR, Inc. 139 is catalogued now for the first

[7] The history of the Jesuits in Transylvania was largely dependent on religious and political factors. The growing influence of the Reformation affected not only the fragile and unstable confessional and geo-political situation in Cluj, but also the entire region, which lead to the Jesuits being forced out of Transylvania in 1588. The mission stationed in Cluj was repeatedly banished from the city. Notable is the violent attack on their school and church from the summer of 1603. The situation continued until the beginning of the eighteenth century. When the Jesuits had to vacate their residence in the city of Cluj, they moved their headquarters to the former Benedictine Monastery of Cluj-Mănăştur, in the outskirts of the city. A contemporary account of the 1603 events can be read in Veress Endre, ed., *J. Argenti iratai 1603-1623* (József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara, 1983). The fate of the Jesuits is also discussed by Jakab Elek, *Kolozsvár története* (Magyar Királyi Egyetemi Könyvnyomda, 1888).

[8] Schatz and Stoica do not list items according to collections but give an alphabetical list of titles from holdings throughout the country. They provide very little background information on collections, and do not discuss the history of individual volumes. The entries are rather standard and lack provenance inscriptions, information on binding, decorations, or manuscript annotations.

[9] The entry for Cluj in Gesamtkatalog der Wiegendrucke is not updated and currently lists only 119 records out of the 177 copies preserved at the Academy Library.

[10] General descriptions of Guillelmus Peraldus' *Summa de virtutibus et vitiis* are listed online. For GW see https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/GW12056.htm, accessed on April 18, 2026. The ISTC record is available at https://data.cerl.org/istc/ip00087000, accessed on April 18, 2026.

time for internal records, and on *Material Evidence in Incunabula* (MEI). The MEI database is run by the Consortium of European Research Libraries (CERL) and is connected with the *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC), managed by the British Library, as well as with other databases such as *Owners of Incunabula* (OOI). MEI collects information on the production and usage of individual copies from libraries throughout the world. The copy specifics are recorded on the platform in a way that helps reconstruct the volume's history by tracing each (documented) phase of its journey, from the printing house to owners across Europe and, in some cases, the Americas.[11]

Two articles from 2010 by Mark Bland and Cristina Dondi emphasise the utmost importance of material evidence in book historical research. Bland talks about the "significance of books as artefacts" and stresses the fact that they have "a history that is separate to their texts" (Bland 2010, 18). Past practices separated texts from their materiality, which led to "the destruction of material evidence as bindings have been replaced, *Sammelbände* broken up, and manuscript annotations washed away" (18). Cristina Dondi also emphases the link between books as material objects, and the contexts of their production and distribution when discussing the lack of proper studies on the Venetian book trade and its impact on the "socio-economic development of Europe" (Dondi 2010, 220). According to Dondi, the material evidence is still not used as a "systematic historical tool" that could provide vital information about fifteenth-century book trade throughout Europe (220). Hence, MEI collects relevant data on owners, bindings, contemporary or later alterations, decorations, reading marks, and many more. The *Summa* from Cluj was altered throughout its five hundred years existence. Not only its materiality was changed by rebindings, but also the history of its use. Fortunately, an account of its journey can still be somewhat reconstructed based on available evidence.

The most recent information on Cluj, BAR, Inc. 139 comes from a handwritten library card from the former Catholic college (*Lyceum*), updated at the Academy Library before 1955, when the stamp "Academia Republicii Populare Române – Biblioteca Filialei Cluj" was apposed[12] (fig. 1). The card lists two shelfmarks, the author and title, and a note from the librarian. The handwritten shelfmark identifies the book by its old, pre-1948 ID (106.C.15), while the stamp shelfmark was added at the Academy Library (C. 84208). The author and title were correctly identified from the *Incipit* of the first part, *De Virtutibus*, and

[11] The Consortium of European Research Libraries (CERL) offers a wide selection of databases, which can be viewed on their main website: https://www.cerl.org/resources/main and on https://data.cerl.org/all, accessed on April 18, 2026.

[12] The Popular Republic of Romania (Republica Populară Română) was the official name of the country between 1947-1965.

probably from the label glued on the spine, and listed as *Paraldi, Gulielmi, Summa de virtutibus et vitiis*. The librarian recorded the missing folios from the beginning and end of the book in a short note in Hungarian, without commenting any further on the condition of the book: "Elején és végén hiányos!" ("Incomplete at the beginning and end!"). The Academy librarian typed the date "[15??]" and ascribed to the volume the shelfmark used for works printed after 1500. Thus, the volume was not recognised as an incunabulum, and was shelved among later prints.

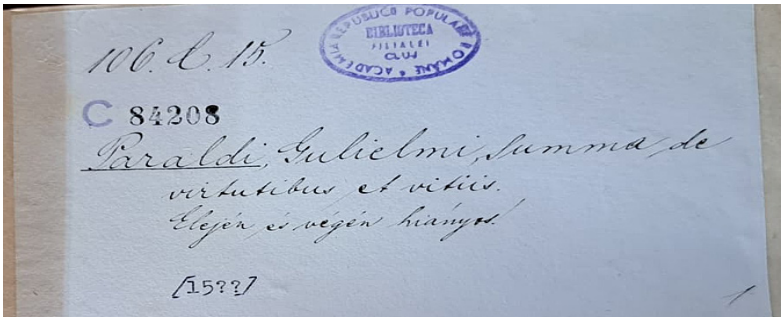


Figure 1. Library card containing the author, title, and shelfmarks of Cluj, BAR, Inc. 139 (formerly C.84208).

Comparison with editions digitized by the State Library of Bavaria (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Inc.c.a. 277) and the University of California, San Diego[13] led to the identification of the copy from the Academy Library. The *Summa* from Cluj was published in Venice by Paganinus de Paganinis in 1497 (fig. 2). The title recorded on the first page of the edition in the Bayerische Staatsbibliothek is *Summa aurea de virtutibus et vitiis* (fig. 3). The same adjective *aurea* appears on the label pasted on the volume found at BAR, whereas the title mentioned in the *Prologus* of this 1497 edition and the titles of other editions do not contain this adjective, being recorded as *Summa de virtutibus et vitiis*. The label was, therefore, probably glued on the wrapper when the volume was intact, and the title still preserved on fol. a1 recto.

[13] The copy from the State Library of Bavaria can be viewed at https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00053999?page=,1. The copy from California is available at https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31822035066752&seq=10, accessed on April 18, 2026.

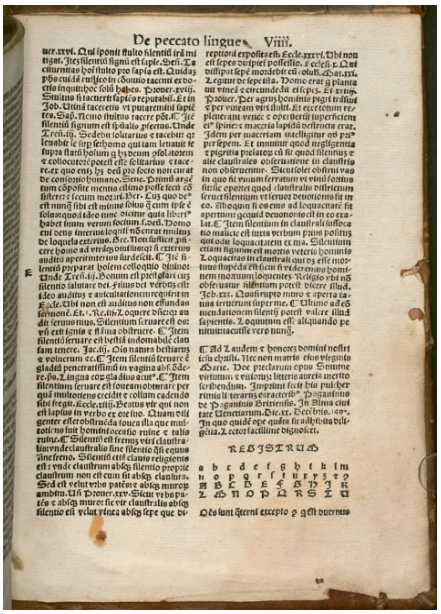


Figure 2. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Inc.c.a. 277. fol. U8 recto with preserved colophon.



Figure 3. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Inc.c.a. 277, fol. a1 recto. Title and woodcut.

According to *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, the title is preserved in 140 institutions, and at least one copy is in private collections. ISTC lists only 120 holdings, of which 29 catalogued the volume online. In its current condition, the text preserved by BAR is incomplete, wanting fols. a1, a2, and U8. The copy in Cluj opens with fol. a3 (fig. 4) and ends with fol. U7 (fig. 5). The following collation formulas apply for the two parts of the book: *De Virtutibus*, 206 leaves, $a^{10}a\text{-}z7^{8}ↄ^{4}$; *De Vitiis*, 159 leaves, $A\text{-}U^{7}$.

The original dimensions of this copy were reduced by cropping the margins considerably. The upper margin was disposed of unevenly, which resulted in the top lines of the second column to be heavily trimmed, especially at the beginning of the book. The lower margin reaches 23-24 mm at maximum, while the outer margin measures between 4-10 mm. The leaf size is 158 x 106 mm and the binding measures 162 x 56 x 111 mm. Half of the MEI entries list measurements, which offers some terms for comparison. According to evidence from Valencia, Biblioteca Universitaria (BH Inc. 287), a full page could reach up to 180 x 120 mm. Another copy in Sassari, Biblioteca Universitaria (ANTICO 5 A51), comes to 179 x 116 mm. Slightly smaller formats are listed as well. For

instance, a copy from Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai (Inc. 5.052) has a size of 174 x 114 mm. Copies from other collections show similar measurements at around 170 x 110/120 mm. The smallest edition recorded on MEI is found in Rome, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuelle II (70.2.A.29), which has a height of only 153 mm and a width of 107 mm.

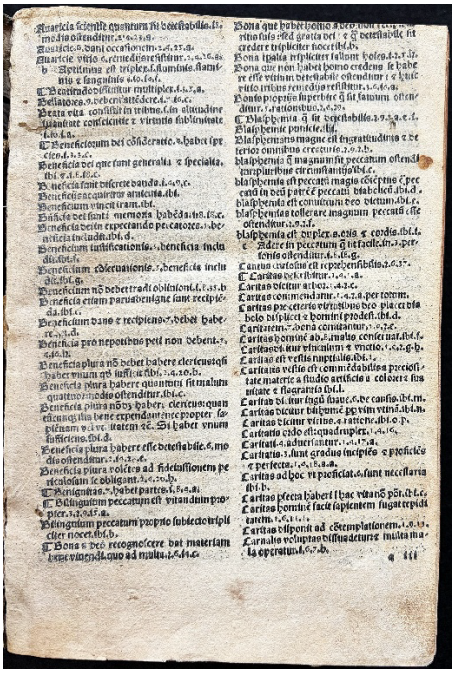


Figure 4. Cluj, BAR, Inc. 139, fol. a3 recto. First page of the edition in Cluj.

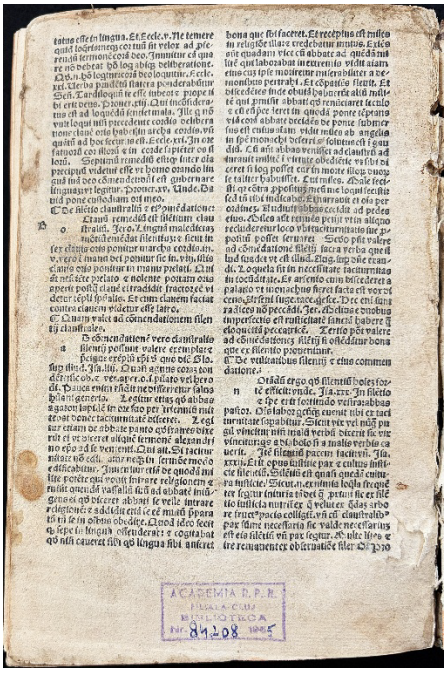


Figure 5. Cluj, BAR, Inc. 139, fol. U7 verso. Last page of the edition in Cluj.

Previous owners spared no money on embellishing the book either. Unlike the copy from Munich mentioned above, which is decorated with red Lombards, the book from BAR is not rubricated and has no ornamental initials. The fore edge was stained red only at a later date. The two surviving annotations raise the question whether similar remarks were lost to trimming. However, the pages are quite clean and do not show signs of reading, such as interlinear notes or any other marks added directly in the text.

According to Sipos, and based on recurring dated ownership inscriptions, the library of the Catholic school was re-catalogued between 1831-1833 (Sipos 2004, 31), when the *Summa* also received a shelfmark. The

ownership note from the Royal Catholic High School (1773-1948), which dates from 1831, was added on the verso of the third front flyleaf: *Bibliothecae Lycei Regii Claudiopolitani 1831* (fig 6). Two handwritten labels were glued on the spine under the title. The first label is numbered "22" and the second one reads "9. I. 4". The last shelfmarks is incomplete on the exterior label, however, it is rendered in full twice on the inner front pastedown: "N. 9 I. 4" (fig. 7).

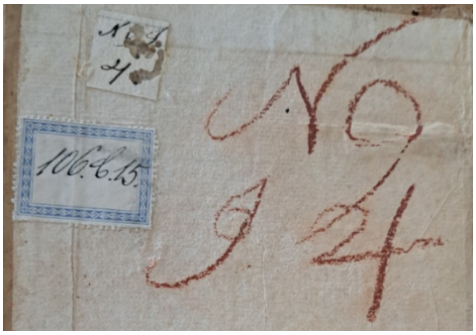


Figure 6. Cluj, BAR, Inc. 139, front inner pastedown. Nineteenth-century shelfmarks from the Catholic High School.

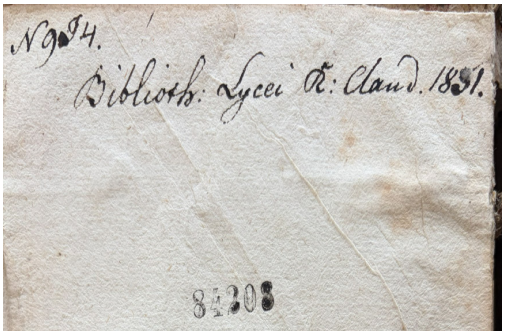


Figure 7. Cluj, BAR, Inc. 139, front flyleaf. Dated shelfmark from the Catholic High School.

Notwithstanding, there is no note from the previous stage of this school – the Jesuit college. After the suppression of the Jesuit order by Pope Clement XIV in 1773 through the papal decree *Dominus ac Redemptor*, Jesuit institutions throughout Europe closed their gates, and Cluj was no exception.[14] The Jesuits "could teach as secular priests until the 28th of August, 1778", when the Piarist order took over teaching and preaching, as instructed by Maria Theresia (Varga 2007, 20). The school had the right to run as a higher education provider until 1850 (Sipos 2004, 32). Books from this period have the inscription *Bibliothecae Regii Lyceii Claudiopolitani*. From 1885 the library was included in the Roman-Catholic *Gymnasium* and the stamp *Kolozsvári Rom. Kát. Lyceum könyvtár* was issued in 1890 to mark items in the collection (Sipos 2004, 32). In 1948 the school was secularized, as were most religious institutions in Romania, and

[14] The subject was discussed in depth by Paul Shore in *The Years of Jesuit Suppression, 1773-1814: Survival, Setbacks, and Transformation* (Brill, 2020) and in the collection of essays edited by Jeffrey D. Burson and Jonathan Wright, eds., *The Jesuit Suppression in Global Context. Causes, Events, and Consequences* (Cambridge University Press, 2015). The restoration of the order following 1773 is studied by Robert A. Maryks and Jonathan Wright in *Jesuit Survival and Restoration. A Global History, 1773–1900* (Brill, 2014).

the books were transferred to the newly founded Academy Library (Sipos 2024, 32-34).[15]

The lack of evidence that would connect this book with the Jesuits does not exclude the possibility of it belonging to them. Based on data from other incunabula, the Jesuits inscribed their books on the first folio, using a variation of their standard ownership note: "Societatis Jesu Inscriptus Catalogo Collegii Claudiopolitani" or "Collegii Claudiopolitani Societatis Jesu".[16] Provided the book was catalogued by the Jesuits at some point, any evidence was lost with the first two leaves. Nonetheless, this is not an isolated case. Several volumes from the Academy Library have no formal association with the Jesuits, despite being used later at the *Gymnasium*. For instance, Cluj, BAR, Inc. 25 features only a stamp and the inscription from 1832, both from the Catholic High School, and no earlier ownership notes. Cluj, BAR, Inc. 78 is also catalogued at the school. However, the book was used in 1508 by the Franciscans of Ljubljana. The volume travelled to Alba Iulia in Transylvania, present-day Romania (Ge. Weißenburg / Karlsburg, Hu. Gyulafehérvár) and was recorded sometimes in the early nineteenth-century at the High School of the Roman-Catholic Status of Transylvania, before ending up in Cluj in the twentieth century. The Academy Library holds two other similar volumes, Cluj, BAR, Inc. 30 and 77. Both were used privately and by clergy before entering the collection of the Catholic High School in the late eighteenth or early nineteenth century. The 1497 *Summa* might have circulated in a similar way before being donated to or acquired by the Catholic High School.

Extant evidence points towards its presence at Catholic religious institutions. Two undated notes left by a Dominican friar called Andreas de Futhak show that the book was present sometime around 1500 at the Dominican convent in Timișoara (Ge. Temeschwar, Hu. Temesvár). Andreas inscribed his name[17] in

[15] For further reading on the Academy Library in Cluj see Liviu Ursuțiu, "The Library of the Cluj-Napoca Branch of the Romanian Academy Library", *Transylvanian Review*, vol. 2 (1995): 29-4. Another account of the history of the collection, which goes to its sixteenth-century history, was written by Lajos György, librarian of the Roman-Catholic Gymnasium, who oversaw the cataloguing of its collections between 1929-1948: Lajos György, *A kolozsvári római katolikus Lyceum-könyvtár története 1579-1948* (Argumentum Kiadó, 1994). Unfortunately, György does not cite his sources or list shelfmarks.

[16] The Jesuits' ownership mark changed in time, depending on their location. During their stay at the former Benedictine monastery of Cluj-Mănăștur, they inscribed their books with *Domus Monasteries. Residentiae Claudipolitanae Societatis Jesu* marks the period when they were allowed to reside in the city. For more on this topic see Adrian Papahagi, *A Transylvanian Puzzle. Reconstructing Medieval Culture from Manuscript Fragments* (Presa Universitară Clujeană, 2022, 21).

[17] Alternatively, the note may have been inscribed by the librarian of the Dominican convent in Timișoara.

a reserved space on fol. a1 recto, which marks the beginning of the first part: *Concessus ad usum fratri Andree de Futhak ordinis predicatorum et pertinet ad conventum Temeswaryensem* (fig. 8). A variant of this inscription is added on fol. A1, where the second part starts: *Fratri Andree ad usum concessus ordinis predicatorum et pertinet ad conventum Temeswaryensem* (fig. 9).[18] When entering the Dominican order, the postulant renounced his worldly possessions, therefore the specification *concessus ad usum*, which indicates that Andreas was granted permission to use the volume, although he no longer owned it. Friar Andreas was the first or among the first users of this book, which belonged (as indicated by the verb *pertinet*) to the Dominican convent of Timişoara. A famous work written by a French Dominican in the thirteenth century is thus read and used three centuries later in a different part of Europe by another Dominican friar. Andreas' late Gothic hand cannot be identified anywhere else in the volume. The only two reading marks left on fols v7 verso (a *manicula*) and A5 recto (underlining accompanied by the abbreviation *prd*) cannot be safely associated with Andreas.

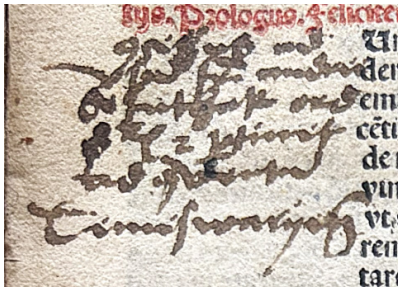


Figure 8. Cluj, BAR, Inc. 139, fol. a1 recto. First inscription left by Andreas de Futhak.

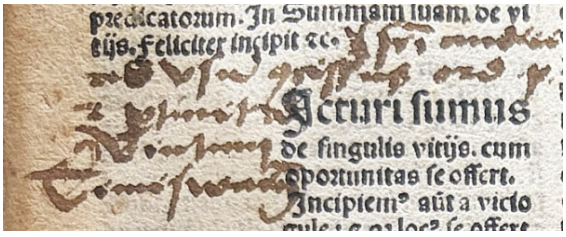


Figure 9. Cluj, BAR, Inc. 139, fol. A1 recto. Second inscription left by Andreas de Futhak.

The book might also have already been at the Dominican Library in Timişoara at the time when Andreas wrote his name on the two leaves. In Cluj, the Dominicans acquired Italian prints as early as 1488, for which they paid large sums of money (Jakó/Manolescu 1971, 95). Did the Dominicans of Timişoara have similar resources to furnish their library, or was the book purchased abroad, and then donated to the monastery? It is not possible to trace how the volume came from Timişoara to Cluj either. The only certainty is that the book had arrived to Cluj by the year 1831, and was stored in the library

[18] The authors would like to thank Prof. Adrian Papahagi for deciphering the handwritten notes.

of the Catholic Royal High School. By 1955 the incunabulum was part of the collection of the Academy Library, where it still is today.

Although the movement of this book from Banat to Transylvania cannot be conclusively reconstructed, not the same can be said about its first recorded user. Hinnebusch notes that "until the sixteenth century, the novice did not change his name when he took the habit but retained his baptismal name, being identified in addition by his place of origin" (Hinnebusch 1966, 292), thus Futhak must be a toponym. A possible location is modern-day Futog, a village found on the territory of nowadays Serbia. The area was part of the Kingdom of Hungary until 1526; hence, the village is also known today by its Hungarian name: Futak/ Futhak. Documentary sources from around 1525 mention that "the overwhelming majority of the 1,420 peasants living in the 26 villages of the domain of Futog bore Hungarian names" (Milivojevic 2024, 3). In 1528/1529, after the battle of Mohács and the destruction of the Hungarian kingdom, the village became part of the Ottoman Empire. The proximity between Futog and Timişoara (only about 170 km) further supports the identification of Futhak, mentioned in the inscription, and today's Futog.

Unfortunately, we have very little information about the Dominican convent in Timişoara, which was part of the Hungarian Province established as early as 1221. Harsányi notes that the convent was attested as early as 1329, without additional details about its patron (Harsányi 1938, 81). Iványi mentions Timişoara among the cities were the Dominicans had religious houses in the second half of the fifteenth and early sixteenth century (Iványi 1930, 453). The actual location of the Dominican convent in Timişoara remains unknown. In *Dicţionarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş*, the following information can be found under the entry "Timişoara":

> "The only reliable source on the Dominican convent merely mentions its existence in the year 1329. It is possible that the founder was King Charles Robert of Anjou. A convent dedicated to the Virgin Mary, attested in the area since the reign of Sigismund of Luxembourg, stopped its activity in 1526. This might have been the Dominican convent. However, there is no extant topographic evidence linked to either of these." (Rusu 2000, 269; our translation).[19]

The latest possible date for the existence of a Dominican convent in Timişoara is July 1552, when the city was ransacked and destroyed by the

[19] "M.d. despre care posedăm o singură sursă, cea care doar o menţionează la 1329. Este posibil ca fondatorul ei să fi fost regele Carol Robert. O m. dedicată Sf. Fecioare, atestată în localitate în vremea lui Sigismund de Luxemburg şi care a încetat să funcţioneze în anul 1526, ar putea fi m. d. În nici unul din cazuri nu s-au păstrat indicii topografice."

Ottoman Turks and the churches were turned into mosques (Munteanu, Munteanu 2002, 51).

The incunabulum probably left Timișoara at some point between 1526-1552, when friars must have sought refuge elsewhere. Maybe Andreas de Futhak or another friar brought the book to Cluj. This city, however, could offer only temporary shelter and protection, as the Catholic religious orders were expelled from Cluj by the Protestants on the 15th of March 1556 (Salontai 2022, 146). The library of the Dominicans, including Peyraut's *Summa*, could therefore have "ended up in the hands of the Protestants who occupied the Dominican cloister in 1556 – and this is why we do not find it among the Jesuit books at the Academy Library." (Papahagi 2023, 113)

The author of the printed text is William Peyraut (Guillaume Peyraut), known in Latin as Guillelmus Peraldus or Gulielmus Paraldus (about 1190-1271), a Dominican friar active in Lyon, recorded as the prior of the convent of Lyon in 1261. His most important work is the *Summa de virtutibus et vitiis*, "which reflects the Preachers' fight against Albigensianism" (Ashley 1990, 31). The text was very influential in the Middle Ages: "le succès de la *Somme* fut considérable; très peu d'ouvrages du moyen âge ont connu une diffusion aussi rapide et une fortune aussi durable" (Dondaine 1948, 187). The *Summa* consists of two treatises: Peyraut wrote the tract on sins around 1236 and added a second tract on virtues only a decade later. The second text was finalised either before August 1248 or before the spring of 1249 (Dondaine 1948, 186-187). The two independent treatises were assembled before the year 1250, and circulated together as a single work (187), as attested by the fact that in some manuscripts the chronological order is neglected and the treatise on virtues comes first. This is the case of the 1497 incunabulum. As its title, *Summa aurea de virtutibus et vitiis,* clearly indicates, the seven virtues (*fides, spes, caritas, prudentia, temperantia, fortitudo, iusticia*), together with the gifts of the Holy Spirit (*dona*) and blessings (*beatitudines*), are presented and discussed before the seven vices (*gula, luxuria, avaritia, accidia, superbia, invidia, ira*). The volume closes with a part dedicated to the sins of the tongue (*De peccato lingue*).

The medieval manuscript fragment wrapping the volume's binding, which triggered the present research, is also worthy of attention. Manuscript fragments can be found as wrappers, pastedowns, flyleaves, or in the spine, stabilizing the gatherings. An incunabulum from Satu Mare, which contains a copy of Johannes Herolt's *Sermones Discipuli*, printed in Strasbourg in 1488 (Cluj, BAR, Inc. 113; ISTC ih00114000, GW 12364), is wrapped in a fragment extracted from a missal, probably added to the binding after the book's arrival in Transylvania.[20] Similarly, a 1484 Bible, printed in Venice, preserves its original

[20] The complete description of this wrapper is available on Fragmentarium: https://fragmentarium.ms/description/F-l58g/5471, accessed on April 2, 2026.

wooden boards, which are bound in a bifolium extracted from a gradual (Cluj, BAR, Inc. 38; ISTC ib00580000, GW 4255).[21] Illegible fragments include the wrapper of a 1486 Strasbourg edition of Carolus Maneken's *Formulae epistolarum* (Cluj, BAR, Inc. 96; ISTC im00179000, GW M20536).[22]

Most of the over 100 manuscript fragments identified, described, and published on Fragmentarium in 2025 by our team come from liturgical books: missals, breviaries, graduals and antiphonaries. The fragments are mostly written in Latin, but ten Hebrew fragments were also described. Similar to MEI, the Swiss database Fragmentarium, maintained by the University of Fribourg, collects detailed information on aspects such as type of text, production, usage, as well as current and original condition. The date of production can be roughly established on account of codicological evidence (decorations, script, ruling) and palaeographical evidence (script). However, the fragment's afterlife is equally important, hence the database includes a section entirely dedicated to the host volume, the context of its use, and to any relevant information on owners that can be retrieved from ownership inscriptions.

Similar to the other incunabula mentioned above, the *Summa* is covered by a parchment wrapper. In its present condition, the fragment is 320 mm in height and 200 mm in width. About three quarters of the original leaf are preserved, while the upper part of the leaf is missing. Originally, the leaf had a height of approximatively 340 – 355 mm, and a width of about 250 – 260 mm. The text is written in two columns of 80 mm in width, of which the right column is preserved entirely. About 3 to 8 letters from the margin of the left column are hidden in the turn-ins. As can be seen in fig. 10,[23] some of the text preserved is not legible on the spine due to wear and tear, but also because of the four labels glued on the fragment. Each column has a height of 245 mm and contains 31 lines of text, each of about 8 mm in height. Two lines from the upper part of the leaf are not visible on the outer cover, but can be partially read on the turn-ins.

The Latin text is copied in Northern Textualis and is written by one hand. The decoration is minimal and consists of alternating red and blue Lombards spanning 2 to 5 lines. Considering the particularities of the script, such as the fact that the closing strokes of the upper bow of the letter *a* are hairlines, and the presence of the dotted *i*, the manuscript can be dated approximately to the third quarter of the fifteenth century. The fragment's origin cannot be determined with precision in the absence of more details. For this reason, the manuscript was ascribed broadly to Central Europe. Local origin from Banat and Transylvania cannot be ruled out. The partial leaf comes

[21] Full MEI record available online: https://data.cerl.org/mei/02148648, accessed April 20, 2026.

[22] Volume catalogued on MEI: https://data.cerl.org/mei/02148361. Wrapper description available on Fragmentarium: https://fragmentarium.ms/overview/F-l6zx, accessed April 19, 2026.

[23] The wrapper's description can be studied online on Fragmentarium: https://fragmentarium.ms/overview/F-cnc0, accessed April 23, 2026.

from a missal and contains some of the texts used in the mass for Saturday and Sunday at the beginning of Lent. The text of the fragment preserved in the library of Cluj is very similar, although not identical to that recorded in Missale Nidrosiense, printed, on Norwegian initiative, in 1519, in Copenhagen (*Missale Nidrosiense* 2019, 81-82). This is the transcript of the preserved Latin text:

> (**col. a**) [*Sabbato in capite ieiunii*. Cum sero esset factum erat navis in medio mari et Iesus solu]//s in terra. Et videns eos [labo]rantes in remigando [era]t enim ventus contrarius eis. [Et] circa quartam vigiliam noc[tis] venit ad eos ambulans [supra] mare et volebat preterire [eos.] At illi ut viderunt eum [am]bulantem super mare pu[tave]runt fantasma esse. Et [excla]maverunt. Omnes enim [vide]runt eum et conturbati sunt. Et [stati]m locutus est eis et dix[it illis]. Confidite ego sum no[lite ti]mere. Et ascendit ad il[los in] navim et cessavit ventus. [Et pl]us magis intra se stu[peban]t. Non enim intellexe[rant] de panibus. Erat enim cor [illorum o]bceca[tum. Et c]um transf[retass]ent perv[enerunt] in terram [Genes]areth [et appli]cuerunt. [Cum]que egressi essent de navi [continuo cognoverunt eum. Et percurren]tes universam regio[nem ill]am ceperunt in graba[tis eos] qui se male habebant [circumfer]re ubi audiebant eum [esse. E]t quocumque introibat [in vico]s vel in villas aut [in civit]ates in plateis po// (**col. b**) [nebant infirmos] et deprecabantur eum ut vel fimbriam vestimenti eius tangerent. Et quicumque tangebant eum salvi fiebant. (*Marc.* 6: 47–56) *Secreta*. Suscipe domine sacrificium cuius te voluisti dignanter ymolacione placari presta quesumus ut huius operacione mundati beneplacitum tibi nostre mentis offeramus effectum. Per. *Post communionem*. Celestis vite munere vegetati quesumus domine ut quod est nobis in presenti vita misterium fiat eternitatis auxilium. Per. *Super populum*. Da populo tuo quesumus omnipotens deus eterne promissionis gaudia querere et [quesita citius invenire.] *Dominica [prima in quadragesima. Officium.]* Invocavit me et e[go exaudiam] eu[m erip]iam eum et glori[ficabo eum lon]gitu[dine] dierum adimp[lebo eum. (*Ps.* 90: 15-16)] Qui habitat in adiut[orio altissimi. (*Ps.* 90: 1) *Oratio*.] Deus qui ecc[lesiam tuam annua quadragesima]li observacion[e purificas presta] familie tue u[t quod a te obtinere] abstinendo niti[tur hoc bonis] operibus exequa[tur. Per. *Ad Corinthios*.] Fratres. Hortamur vos ne in vacuum gratiam dei recipiatis. Ait enim. Tempore// [accepto exaudivi te et in die salutis adiuvi te.] *(II Cor.* 6: 1-2)

The newly discovered incunabulum at the Romanian Academy Library of Cluj, Inc. 139, is thus important not only because it belongs to one of the earliest stages of European printing history, but also because it offers a double glimpse into an age prior to its printing year (1497) through its binding, and into the following centuries by way of its owners and users. Although the history of this copy cannot be fully reconstructed, the available evidence shows the movement of both material culture, in this case from Venice to Timişoara,

and then to Cluj, and of people in the early modern period. The presence of the Dominican convent of Timişoara in the note left by the friar Andreas points to regional centres of religious activity otherwise poorly documented.



Figure 10. Cluj, BAR, Inc. 139. Manuscript wrapper.

WORKS CITED

Primary sources

Paraldus, Gulielmus. 20.XII.1497. *Summa aurea de virtutibus et vitiis*, Venice: Paganinus de Paganinis.

Missale Nidrosiense. 2019. Edited by Ingrid Sperber, with an introduction by Espen Karlsen and Sigurd Hareide. Oslo: National Library of Norway. https://www.bokselskap.no/wp-content/themes/bokselskap2/tekster/pdf/missale.pdf (accessed 15 April 2026).

Secondary sources

Ashley, Benedict M. 1990. *The Dominicans*. Collegeville, MN: Michael Glazier (The Liturgical Press).

Bland, Mark. 2010. *A Guide to Early Printed Books and Manuscripts*, Oxford: Wiley-Blackwell.

Burson, Jeffrey D. and Jonathan Wright. 2015. *The Jesuit Suppression in Global Context. Causes, Events, and Consequences*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dondaine, Antoine. 1948. "Guillaume Peyraut: vie et œuvres". *Archivum Fratrum Praedicatorum* 18: 162-236.

Dondi, Cristina. 2010. "The Venetian Book Trade: a Methodological Approach to and First Results of Book-Based Historical Research". In *Early Printed Books as Material Objects: Proceeding of the Conference Organized by the IFLA Rare Books and Manuscripts Section Munich 19-21 August 2009*, edited by Bettina Wagner and Marcia Reed, 219-229. Berlin: De Gruyter Saur.

Elek, Jakab. 1888. *Kolozsvár története*. Budapest: Magyar Királyi Egyetemi Könyvnyomda.

Harsányi, András. 1938. *A Domonkos rend Magyarországon a reformáció előtt*. Debrecen: Nagy Károly.

Hinnebusch, William A. 1966. *The History of the Dominican Order. Origins and Growth to 1500*, vol. 1. Staten Island, N.Y.: Alba House.

Iványi, Béla. 1930. "Bilder aus der Vergangenheit der ungarischen Dominikanerprovinz unter Benützung des Zentralarchivs des Dominikanerordens in Rom." In *Mélanges Mandonnet. Études d'histoire littéraire et doctrinale du Moyen Âge*, tome II, 437-478. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

Jakó, Klára. 1991. *Erdélyi könyvesházak: 1., Az első kolozsvári egyetemi könyvtár története és állományának rekonstrukciója, 1579-1604*. Szeged: Scriptum.

Jakó, Sigismund and Radu Manolescu. 1971. *Scrierea latină în evul mediu*. Bucharest: Ed. Ştiinţifică.

Lajos, György. 1994. *A kolozsvári római katolikus Lyceum-könyvtár története 1579-1948*. Budapest: Argumentum Kiadó.

Lakó, Elemér, ed. 1997. *The Manuscripts of the Unitarian College of Cluj/Kolozsvár in the Library of the Academy in Cluj-Napoca*. Szeged: József Attila Tudományegyetem.

Milivojevic, Nikola. 2024. "The town of Futog (Futok, Futak) and its forgotten past". *Trentoner Donauschwaben Nachrichten* 24.3: 3. https://img1.wsimg.com/blobby/go/bea10b0d-8049-4576-861d-d7ade7ee5326/downloads/Newsletter%20July-Sept24.pdf?ver=1735574843475. (accessed 15 April 2026).

Maryks, Robert A. and Jonathan Wright. 2014. *Jesuit Survival and Restoration. A Global History, 1773–1900*. Leiden/ Boston: Brill, 2014.

Munteanu, Ioan and Rodica Munteanu. 2002. *Timişoara: monografie*. Timişoara: Mirton.

Papahagi, Adrian. 2022. A *Transylvanian Puzzle. Reconstructing Medieval Culture from Manuscript Fragments*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Papahagi, Adrian. 2023. *Books from Lost Libraries: The Medieval Dioceses of Cenad, Oradea, and Transylvania*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Rusu, Adrian, Andrei Sabău, Nicolae Burnichioiu, Ileana Leb, Ioan Vasile and Maria Lupescu Makó. 2000. *Dicţionarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Salontai, Mihaela Sanda. 2022. *Mănăstiri dominicane din Transilvania*, second edition. Cluj: Mega.

Schatz, Elena-Maria and Robertina Stoica. 2007. *Catalogul colectiv al incunabulelor din România*, Bucuresti: CIMEC- Institutul de Memorie Culturală.

Shore, Paul. 2020. *The Years of Jesuit Suppression, 1773-1814: Survival, Setbacks, and Transformation*. Leiden: Brill.

Sipos, Gábor. 2004. *A kolozsvári Akadémiai Könyvtár régi magyar könyvtár-gyűjteményeinek katalógusa – Catalogul colecţiilor Biblioteca Maghiară Veche ale Bibliotecii Academiei Cluj-Napoca*, Cluj: Scientia/ Biblioteca Filialei Cluj-Napoca a Academiei Române.

Ursuţiu, Liviu. 1995. "The Library of the Cluj-Napoca Branch of the Romanian Academy Library." *Transylvanian Review 2*: 29-48.

Varga, Júlia. 2007. *A kolozsvári jezsuita gimnázium és akadémia hallgatósága 1641-1773 (1784)*. Budapest: ELTE Egyetemi Levéltár.

Veress, Endre. 1983. *J. Argenti iratai 1603-1623*. Szeged: József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 223 - 244
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2026.2.13

THE RUSSIAN-UKRAINIAN CONFLICT REFLECTED IN THE HEADLINES OF ROMANIAN AND ENGLISH-LANGUAGE MEDIA. A COMPARATIVE STUDY[1]

Valerica SPORIŞ[2], Isabela-Anda DRAGOMIR[3]

Article history: Received 07 May 2026; Revised 09 June 2026; Accepted 15 June 2026; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.
©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. ***The Russian-Ukrainian Conflict Reflected in the Headlines of Romanian and English-Language Media. A Comparative Study.*** This study explores the stylistic dimension of 250 news headlines in Romanian and English-language media covering the Russian-Ukrainian conflict. The aim is to identify and examine the linguistic mechanisms that spark audience engagement and to illustrate the similarities and differences between the way headlines are constructed in the two languages, reflecting how stylistic choices shape meaning,

[1] Part of this research was presented by the authors at the "Language - Security - Technology" International Conference (Brno, CZ, 2025).

[2] **Valerica SPORIŞ** is an Associate Professor at the Department of Romance Studies, "Lucian Blaga" University of Sibiu (Romania). She teaches courses in Stylistics, Normative Grammar, Expressive Grammar, Language and Communication, Romanian as a Foreign Language. She has obtained a PhD in Philology. She has published books and articles in the field of Linguistics and Stylistics. She is currently a researcher II in the project: "The coverage and reception of the Russian-Ukrainian conflict in Polish, Romanian and English-language media: A comparative critical discourse study with recommendations for journalism training (CORECON)". E-mail: valerica.sporis@ulbsibiu.ro

[3] **Isabela-Anda DRAGOMIR** is an Associate Professor and Vice-Rector for International Relations at "Nicolae Bălcescu" Land Forces Academy of Sibiu (Romania). She is currently a researcher in the project: "The coverage and reception of the Russian-Ukrainian conflict in Polish, Romanian and English-language media: A comparative critical discourse study with recommendations for journalism training (CORECON)" at "Lucian Blaga" University of Sibiu. She teaches general, military and specialized English at undergraduate and postgraduate levels. She has obtained a PhD in Philology in 2019. Her fields of research include: Linguistics, EFL, ESP, adult learning, E-learning, gender mainstreaming, and intercultural communication. She is a beneficiary of a Fulbright scholarship at the Naval Postgraduate School in Monterey, California (USA). Her publications explore methodologies of English language teaching, online teaching and evaluation, developing English language skills and critical thinking, English in military higher education and communication, gender studies, and critical discourse analysis. E-mail: izadragomir@yahoo.com

influence perception, and captivate the public's interest. For the comparative analysis, both digital tools and manual annotations were used. The results of the comparative analysis has identified differences particulary in terms of syntax (sentence structure) and verb categories (use of certain verb tenses), thus acknowledging the role of the expressive devices at grammatical and discursive level in the composition of news headlines. Finally, the research aims to raise awareness on the power of language and communication in shaping public opinion.

Keywords: *headline, Romanian and English-language media, Russian-Ukrainian conflict, stylistic analysis, comparative analysis*

Introduction

This study delves into the stylistic features of news headlines covering the Russian-Ukrainian conflict, aiming to uncover and analyze the linguistic strategies, in terms of both commonalities and distinctions in headline construction across Romanian and English media. Through the strategic use of stylistic elements, headlines spark curiosity and frame the readers' understanding before they engage with the full article. The objective of the investigation is to demonstrate how journalists' stylistic choices influence meaning, shape public perception, and draw the attention of readers interested in the dynamics of military conflict: "Conflict and warfare are an ongoing legacy of human history; past antagonisms condition the present and future." (Kozlowska-Barrios 2024, 105).

The novelty of this work lies in the selection and comparative analysis of a bilingual data set (Romanian and English), in the context of news about an event that interests not only the Romanian public (given the geopolitical context), but also citizens across the entire world (English being the most widely spoken language in the world). The bilingual perspective highlights local narratives vs narratives at an international level, unearthing common or distinct interests at a social, economic or political level.

Following a brief overview of the specifics of stylistics and definitions of key terms such as "headline" and "headlinese", the research investigates grammatical expressive devices – morphological and syntactic – found within the corpus compiled for the international project: "The coverage and reception of the Russian-Ukrainian conflict in Polish, Romanian and English-language media: A comparative critical discourse study with recommendations for journalism training" (CORECON)[4]: 250 headlines sourced from Digi24.ro (Romanian) and CNN.com (English), spanning from February 2022 to February 2024.

[4] https://grants.ulbsibiu.ro/corecon/

The comparative analysis employs both digital tools and manual annotations to examine stylistic devices. Findings target the significance of proper nouns and adjectives in headline composition and explore the frequency and expressive impact of verb forms in Romanian and English-language media. Ultimately, the study seeks to enhance understanding of how language and communication shape public views.

Crystal situates stylistics as "a branch of LINGUISTICS which studies the features of SITUATIONally distinctive uses (VARIETIES) of LANGUAGE, and tries to establish principles capable of accounting for the particular choices made by individual and social groups in their use of language" (2008, 460; emphasis in the original). If style is the result of "the combination of the choice that any speech must make from a certain number of availability belonging to the language and the variations it introduces in relation to these availability" (Ducrot and Schaeffer 1996, 421; our translation)[5], then the object of study of stylistics is "the individual or collective manner to mark the personality of the speaker/author in the statement, by using some forms/procedures of expressiveness" (Bidu-Vrănceanu et al. 2005, 496; our translation)[6]. In other words, stylistics "is underpinned by the language, whether spoken or written, speakers use to make choices about words (lexical choices) and the order of such words (syntactic structure)" (Hassan 2024, 4).

Defined as the "linguistics of the context", stylistics aims to examine the peculiarities of language and style through the prism of the connection existing between the author, the logos, and the world (Munteanu 1998, 121–122; our translation)[7]. Stylistics follows a transition often motivated by the aesthetic function of expression, what Samuel Johnson called "the dress of thought" (Ratcliffe 2011, 203). In line with Bakhtin's view (1981, 259), that artistic form cannot be separated from its content, the verbal discourse being a social phenomenon, we can discover the way in which the content of ideas, attitudes, and emotions is transposed through means of linguistic expression. Broadly speaking, stylistic analysis reaches content (substance) through expression (form), under the umbrella of the context.

Modern stylistics combines the use of instruments of formal linguistic analysis with methods of literary criticism and a digital method (stylometry), with the aim of revealing characteristics uses and functions of language. From a descriptive perspective, stylistic research focuses on facts of style, in order to

[5] "[...] combinării dintre alegerea pe care orice discurs trebuie s-o facă dintr-un anumit număr de disponibilități aparținând limbii și variațiile pe care le introduce în raport cu aceste disponibilități".

[6] "[...] maniera individuală sau colectivă de a marca personalitatea vorbitorului/autorului în enunț, prin utilizarea unor forme/procedee ale expresivității".

[7] "[...] lingvistică a contextului".

discover connections, to observe occurrences in communication and the effects produced on the audience. The present study is a synchronic and comparative analysis based on a current media corpus (Romanian and English) covering the Russian-Ukrainian conflict, aiming at locating, identifying, and examining the linguistic mechanisms that go into the construal of headlines.

Defined as the first element that the reader comes into contact with, headlines have various functions: informative (summarizing or abstracting the story), interpersonal (attracting the reader), "a news value function in terms of maximizing newsworthiness", "a framing function in terms of providing a lens on, stance towards or angle on the rest of the story" (Bednarek and Caple 2012, 100). Headlines are "the most widely read part of a newspaper – five times more than the body copy – since headlines are scanned not only by initial purchasers but also by the innumerable people in their immediate vicinity" (Isani 2011, 81). While analyzing if headlines in journalism are genre-specific, Borchmann reached this conclusion: "The results of the comparative analysis of texts are that there are functional relations between pragmatic features of headlines and the accepted purpose of the textual macro-act they form a part of, and that there are genre-specific rhetorical relations between headlines and the body of the texts." (Borchmann 2024, 73).

General characteristics of headlines include visual features and emotional/evaluative words (Bednarek and Caple 2012, 101). *Headlinese* is a specific type of language, employed "to denote simply the language used in headlines" (Mårdh 1980, 13). Considered a specific sub-genre (Isani 2011, 87), headlinese "saves space" and "speeds up the processing of information by the reader" (Moncomble 2018, para. 24–25), despite the risk of ambiguity.

1. Methodology

1.1. Research design, data collection and sampling

The basic assumption promoted by journalism studies, according to which headlines are primarily "ideational" (their purpose is to inform and provide an accurate representation of the reality), could be supplemented by the belief that headlines also acquire an "interpersonal metafunction" (they seek to engage the reader, guide their choices of what to choose to explore in detail, i.e., by reading the article) coupled with a "textual metafunction", or by playing with words and structures in stylistically sophisticated ways (Halliday 2004). In order to triangulate the three perspectives of functional linguistics, we will analyze the war-related news headlines in our selected dataset starting from Jeffries' textual conceptual model (2015). In line with Halliday's three-way metafunction distinction between *textual*, *ideational*, and *interpersonal* meaning

(2004), Jeffries separates between linguistic analysis of form and function – of which we will focus on morphology and syntax – in order to decode the textual meaning, defined as "the contextual effect of how the structures produced by the underlying linguistic systems work" and the interpersonal meaning, describing "what the language is doing to/with the people in the situation" (2015, 5).

Jeffries' textual conceptual model is preferred because it operationalizes Halliday's broad metafunctional framework, providing a more detailed and systematic methodology for examining how specific linguistic choices generate meaning. Rather than treating headlines merely as carriers of information, the model enables researchers to investigate how morphological and syntactic structures contribute to the construction of textual meaning and to the shaping of readers' interpretations. In this way, it becomes possible to analyze not only what headlines say about events, but also how their formal linguistic features influence the presentation of reality, attract readers' attention, and position audiences toward particular understandings of the news. This makes the model especially suitable for the study of news headlines, where meaning is often condensed and conveyed through carefully selected structural and stylistic choices.

The research design has been built based on the following research question and its respective hypothesis:

RQ: *What similarities and differences are there between Romanian and English in terms of stylistic devices used in the headlines of the news covering the current Russian-Ukrainian conflict?*

H: *Romanian and English share comparable linguistic tools and stylistic techniques, yet the way these are applied in headline creation varies subtly, shaped by the unique syntactic structures inherent to each language.*

The research draws on a collection of media texts sourced from the online archive of the international CORECON project. For the stylistic analysis, 250 headlines were examined – 125 in Romanian and 125 in English – selected from two prominent digital news platforms: Digi24 (https://www.digi24.ro) and CNN (https://edition.cnn.com). As a branch of new media, online television possesses a remarkable ability to rapidly distribute information. It delivers immediate, real-time updates that are meant to be quickly absorbed, reflecting the fast-paced rhythm of a constantly evolving society.

The 250 analyzed titles are the headlines of war-related news selected based on:

- the relevance of the media source, according to Reuters Institute's *Digital News Report* (2024), which situate the two selected platforms on the second place in both Romania and the United States, with overall trust scores of over 60% for Digi24 online and 48% for CNN online;

- keyword search based on the word *Ucraina* (Ro)/*Ukraine* (En);
- an extensive timeline (Feb 24, 2022 – Feb 28, 2024);
- the frequency and relevance of the news (first most relevant 5 pieces of news for each month in the interval, selected with the help of the Google search engine, at the moment of corpus collection).

Romanian Dataset

For the Romanian-language headlines, we selected Digi24, a TV news channel that holds a strong online and offline presence. It covers a wide range of topics including current affairs, economics, international news, sports, live broadcasts, and opinion pieces. The platform was chosen for three key reasons: first, one of the authors was already familiar with its content, having compiled the Romanian corpus; second, Digi24 ranks as the second most preferred news source among Romanian audiences; third, its online format aligns with contemporary media consumption habits, which favor digital access over traditional offline channels.

English Dataset

The English-language headlines were extracted from CNN's online platform, selected for its prominence as a global news outlet with a strong reputation and thorough coverage of the Russian-Ukrainian conflict. Recognized as one of the leading news organizations worldwide, this platform was chosen for its robust international reporting, offering timely updates, detailed analyses, and expert commentary on the war. CNN also maintains a presence on the ground in Ukraine and surrounding areas, providing direct coverage of unfolding events, humanitarian challenges, and geopolitical dynamics. Moreover, the outlet incorporates a wide range of viewpoints – from political and military experts to civilians affected by the conflict – enabling a nuanced understanding of its complexity. While acknowledging that all media sources carry some degree of bias, the decision to use CNN was based on its adherence to journalistic principles and its capacity to convey intricate developments to a global audience in a clear and accessible manner.

The Reuters *Digital News Reports* highlight how the Ukraine conflict and its broader impacts have accelerated the shift toward digital journalism, leading to diverse narrative styles and modes of delivery (2023, 10). Additionally, the reports reveal that in the surveyed countries, most online users prefer reading news over watching or listening, as text offers greater speed and control in navigating information (2023, 11).

1.2. Analytical Framework

Quantitative Analysis

The quantitative analysis was conducted with the help of AntConc Digital Tool computer software, an application that allowed essential operations in our analysis: listing words by frequency of occurrence and identifying the number of tokens. Additionally, due the peculiarities of the Romanian language, which contains distinctive norms for spelling (diacritics, hyphens, etc.), we have used manual annotations. For the interpretation of the results of the quantitative analysis, we used statistical and graphical methods in order to obtain a conclusive image that fundament the qualitative examination.

Qualitative Analysis

One of the methods of analysis used in the article focused on the qualitative investigation of the stylistic devices deployed in the construction of war-related headlines in both Romanian and English. We started from the premise that a stylistic examination capitalizes on the expressive potential of the components of the grammatical level. If the style is regarded as a "fact of verbal exemplification" (Ducrot and Schaeffer 1996, 423; our translation)[8], the stylistic description of the text takes into account the numerous and diverse means of verbal construction used in order to obtain expressiveness.

Through expression, ideas take shape, inserting themselves into a grammatical structure. Integrated in the context, grammatical elements (morphology, syntax) can generate expressiveness and carry stylistic value. Parts of speech achieve their stylistic function based on the specific lexical-semantic and grammatical content. Thus, each part of speech has typical expressive valences, complemented by additional, more creative values, which we intended to unearth in the analyzed headline dataset.

2. Results

The quantitative analysis conducted with the AntConc Tool revealed 961 tokens for the Romanian language dataset, and 704 for the English dataset.

[8] "[...] fapt de exemplificare verbală".

2.1. Stylistic use of nouns

The quantitative analysis of nouns has revealed the results presented in the following figure **(Figure 1)**:

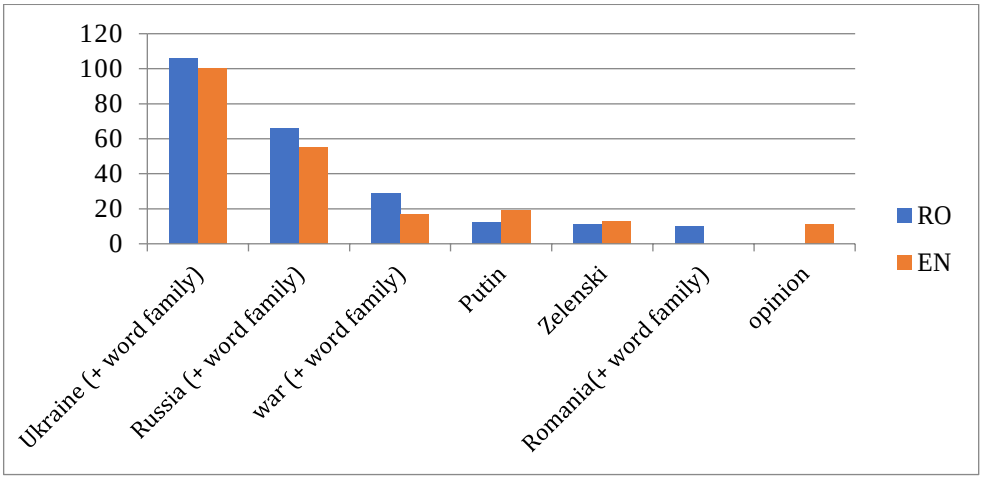


Fig. 1. Noun comparative frequency – Ro & En

It can be observed that *Ukraine* (+word family) dominates both languages, with Romanian headlines showing slightly higher frequency. This suggests Ukraine is a central focus across media, but perhaps even more so in Romanian coverage – likely due to geographic proximity and regional impact. *Russia* (+word family) and *War* (+word family) also appear prominently, again with Romanian headlines leading. This could reflect heightened concern or deeper coverage in Romanian outlets about the broader regional conflict. The proper names *Putin* and *Zelenski* show moderate mentions, with English headlines edging out Romanian ones. It is interesting to notice that individual leaders are less emphasized than the countries or the concept of war itself. The country *Romania* (+word family) appears only modestly, which might seem surprising given we are examining Romanian media, but it could indicate that domestic references are less frequent in international conflict reporting. We can conclude that the similarity between the Romanian and the English noun frequency is roughly 80 %, which indicates to a great extent that both news outlets focus on the same actors involved in the conflict on both sides (Ukraine and Zelenski vs Russia and Putin). However, Romanian headlines appear more saturated with terms related to the war in Ukraine and Russia, possibly reflecting greater regional sensitivity, more direct consequences or involvement, and a media landscape that prioritizes proximity in coverage. On the other hand, English headlines, while still focused on these topics, seem slightly more restrained, perhaps due to broader global coverage.

A wide array of words/structures denominate countries, institutions, or their representatives, seen as key actors in the context of the Russian-Ukrainian conflict. Out of a total of 125 Romanian titles, only 3 titles lack proper nouns, while in the English sample there is just one headline that contains exclusively common nouns. The abundant use of proper nouns in headlines indicates the people, places, or organizations the news is about. This specificity grabs attention and sets the context quickly. The immediate connection between the story to follow and known entities or characters transmits a feeling of relevance for the readers, who thus engage with the article on a more personal level. Additionally, using proper nouns lends credibility by showing that the news pertains to identifiable and often reputable sources or significant figures. Another advantage of using proper nouns in headlines, one that is directly linked to the digital age of the present, is that they improve the discoverability of articles online. Readers searching for specific topics, names, or events are more likely to find relevant headlines containing proper nouns.

From a stylistic entry point, the analysis revealed that in both Romanian and English headlines, journalists prefer to use the names of countries and cities generically or as synecdoche (Dragomir and Sporiș 2025, 145), with the aim of emphasizing the symbolic importance of a specific part of a whole:

(1) "Ministrul rus de externe justifică invazia spunând că *Rusia* vrea ca poporul ucrainean să fie independent" (25.02.2022) ["Russian foreign minister justifies invasion by saying *Russia* wants Ukrainian people to be independent"] (Ro)

(2) "*Norvegia* anunţă un ajutor de un miliard de euro pentru *Ucraina*" (01.07.2022) ["*Norway* announces one billion Euro aid for *Ukraine*"] (Ro)

(3) "*Moscova* ţinteşte poduri şi căi ferate pentru a încetini livrările de armament, (...)" (26.04.2022) ["*Moscow* targets bridges and railways to slow down armament deliveries, (...)"] (Ro)

(4) "*The West* plans to increase its military aid to Ukraine with Russia planning its next big assault" (11.04.2022) (En)

(5) "*Russians* steal vast amounts of Ukrainian grain and equipment, threatening this year's harvest" (05.05.2022) (En)

(6) "*Kyiv* and *Moscow* agree deal to resume *Ukraine* grain exports from Black Sea ports, UN chief says" (22.07.2022) (En)

In the example: " 'Russia is not Putin': 76-year-old Russian uses her art to speak out" (22.06.2022), selected from the English dataset, the proper name *Putin* (a single individual) is being used to represent the whole of Russia (a nation). The use of the negation implies that the actions or views of the leader (Putin) do not necessarily reflect the entire country or its people. As a rhetorical device, this figure of speech has the function of drawing a distinction between a leader and the nation they represent and, in this case, illustrates the cleavage of opinion that exists between the Russian population and their President.

2.2. Stylistic use of adjectives

Despite their high expressive potential, superlative adjectival forms are very rare in the analyzed dataset, both in Romanian and in English. We have identified 3 superlatives of superiority in Romanian (7), (8), (9) and 2 such forms in English (10) and (11):

(7) "Herson este probabil *cea mai minată* zonă din lume" (17.11.2022) ["Kherson is probably the *most mined* area in the world"] (Ro)

(8) "Ce s-a întâmplat pe 24 februarie 2022, ziua în care Rusia a declanşat în Ucraina *cel mai grav* conflict după al Doilea Război Mondial" (24.02.2023) ["What happened on February 24, 2022, the day Russia triggered *the worst* conflict in Ukraine since World War II"] (Ro)

(9) "Ucrainenii au distrus *cea mai modernă* navă 'stealth' a flotei ruse din Marea Neagră cu o rachetă Storm Shadow" (07.11.2023) ["Ukrainians destroyed *the most modern* 'stealth' ship of the Russian Black Sea fleet with a Storm Shadow missile"] (Ro)

(10) "Opinion: Zelensky's *biggest* test yet" (19.12.2022) (En)

(11) "Russia runs the UN Security Council this month. Ukraine says it's '*the worst* April Fools' " (01.04.2023) (En)

The news journalists also resort to absolute superlatives, whose powerful impact is embedded in the semantic value of the word:

(12) "*Incredibila* poveste a lui Vasile, câinele-soldat care şi-a ros singur laba pentru a nu cădea prizonier la ruşi" (04.02.2023) ["The *incredible* story of Vasile, the soldier dog who chewed off his own paw to avoid being captured by the Russians"] (Ro)

(13) "*Remarkable* photos show what blackout in Ukraine looks like from space" (25.11.2022) (En)

(14) "Why a stalled Ukrainian offensive could represent a *huge* political problem for Zelensky in the US" (09.08.2023) (En)

We can conclude that sensationalism is no longer considered a key element in the formulation of headlines that focus on the Russian-Ukrainian conflict. Journalists seem to resort to other means to capture readers' attention, arouse curiosity, and influence public opinion, among which adjectives and their stylistic values do not have priority of choice.

2.3. Stylistic use of verbs

The quantitative analysis identified 249 verb forms in the Romanian dataset and 182 in the English one, with the following distribution **(Figure 2)**:

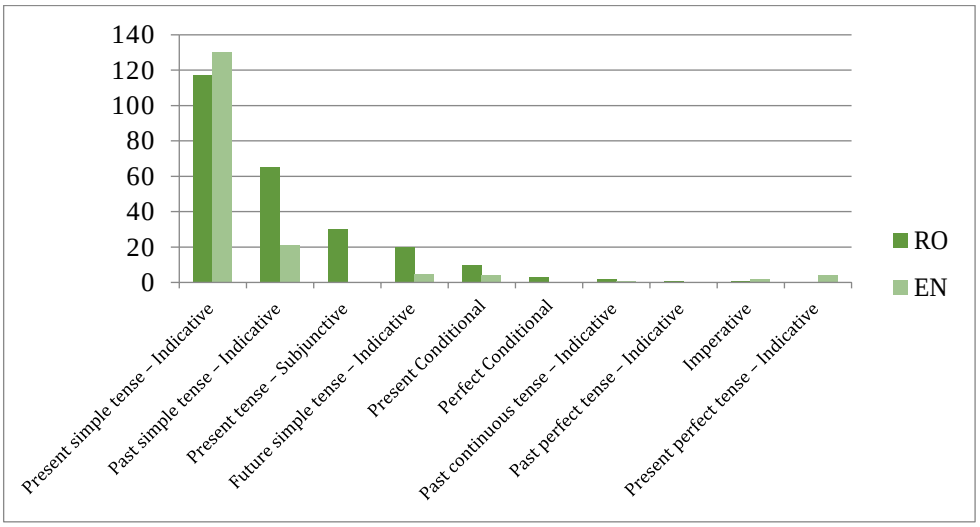


Fig. 2. Verb comparative frequency – Ro & En

Given the specificity of the English language, simple and continuous tenses have also been counted and included in the distribution (for the present tense of the indicative mood). Four present perfect instances have also been identified, which, in the given contexts and from a temporal value perspective, can be paralleled to the Romanian past tense. Modality is an important stylistic device and records 11 occurrences in the English dataset.

In both Romanian and English, the present simple tense (indicative) is the most prevalent tense form, with 117 occurrences (47%) in Romanian and 130 (72%) in English. The presence of this verb tense in almost half of the Romanian samples and in the majority of the English headlines is greatly due to the multiple stylistic values it can manifest:

- it renders true facts and ensures credibility, or, at least, the feeling of certainty. The "instantaneous present" (Guțu Romalo et al. 2005, I, 407; our translation)[9] is usually employed in the headlines of news, which are timely and real, collected immediately after the event being reported:

(15) "Mărturia care *confirmă* că Rusia a folosit arme cu fosfor" (04.11.2022) ["The proof that *confirms* that Russia has used phosphorous munition"] (Ro)

(16) "Tensions *mount* at the Belarus-Ukraine border amid concerns of a Russian spring offensive" (16.02.2023) (En)

- it is invested with the power of dramatization, transforming the reader into a spectator, a member of the target audience, who becomes emotionally invested in the event:

9 "[...] prezentul instantaneu".

(17) "Serviciile de informaţii americane *sunt îngrijorate* că oraşul Kiev ar putea cădea în mâinile Rusiei în câteva zile" (25.02.2022) ["The US secret services *are worried* that Kiev could fall in the hands of the Russians in a matter of days"] (Ro)

(18) "Toate mamele din Rusia îl *urăsc* pe Putin" (15.07.2022) ["All Russian mothers *hate* Putin"] (Ro)

(19) "Mykolaiv in Ukraine hit with heavy shelling as Putin *threatens* 'lightning speed' response to interference" (31.07.2022) (En)

(20) "Opinion: The Trump factor that *looms* over Ukraine" (03.05.2023) (En)

- it creates empathy, bringing the readers closer to the event, by including them in the reported event, often with the help of the imperative:

(21) "O agenţie de turism *invită* oamenii să viziteze Ucraina, în plin război: 'Dacă vrei să vezi oraşele noastre distruse, te rog, *vino*!' " (16.08.2022) ["A tourism agency *invites* people to visit Ukraine, as war continues: 'If you want to see our cities destroyed, please, *come*!' "] (Ro)

(22) "*Welcome* to the Cold War without the communism" (10.09.2022) (En)

- it has the value of "prospective present" (Guţu Romalo et al. 2005, I, 402; our translation)[10], presenting possible scenarios, which attract the attention of the audience, by sparking their imagination. This textual-conceptual function is especially found in "if" clauses, that predict a likely outcome dependent on a condition:

(23) "Aleksandr Lukaşenko: Belarus va lupta alături de ruşi doar dacă *este atacat*"(16.02.2023) ["Aleksandr Lukaşenko: Belarus will fight alongside the Russians only if it *is attacked*"] (Ro)

(24) "Opinion: The strategy that can support Ukraine even if Trump *is elected*" (17.11.2023) (En)

- it is a verb tense usually associated with modality, which often refers to possible scenarios (25) or is used to transmit the idea of willingness or lack thereof, and intention (26), (27), or even obligation (28). The English headlines appear to be more pragmatic or even programmatic, using the present modals should and could to indicate a sense of advisability, or expectation (29), (30):

(25) "Oficial ucrainean: 150 de tone de poluanţi petrolieri se scurg pe Nipru şi *pot ajunge* în Mediterană, după distrugerea barajului Kahovka" (20.06.2023) ["Ukrainian official: 150 tons of oil pollutants leak into the Dnieper and *could reach* the Mediterranean, after the destruction of the Kahovka dam"] (Ro)

(26) "Ministrul rus de externe justifică invazia spunând că Rusia *vrea* ca poporul ucrainean să fie independent" (25.02.2022) ["The Russian foreign minister justifies the invasion by saying that Russia *wants* the freedom of the Ukrainian people"] (Ro)

[10] "[...] prezentul prospectiv".

(27) "Disperată că rușii *nu* mai *vor* să moară pentru Putin în război, Moscova *vrea* să elibereze deținuți ca să-i trimită pe front" (23.08.2022) ["Desperate that the Russians *no longer want* to die in Putin's war, Moscow *intends* to release prisoners and send them to war"] (Ro)

(28) "Reconstrucția Ucrainei *trebuie* să înceapă acum și nu poate aștepta sfârșitul războiului, (...)" (22.03.2023) ["The reconstruction of Ukraine *must* start now and cannot wait for the end of the war, (...)"] (Ro)

(29) "Exclusive: A crypto-based dossier *could* help prove Russia committed war crimes" (10.06.2022) (En)

(30) "The conditions are ripe for talking peace. Biden *should* seize the moment" (20.03.2022) (En)

The second place in terms of prevalence is occupied by the past tense, with 65 occurrences (26%) in the Romanian dataset, and 21 (12%) in English. In the studied headlines, the past tense has the following stylistic values:

- it illustrates past actions, that are concluded at the time the event is reported:

(31) "Doi preoți ruși *au plimbat* Lumina Sfântă cu elicopterul, în apropierea Ucrainei" (28.04.2022) ["Two Russian priests *carried* the Holy Light by helicopter near Ukraine"] (Ro)

(32) "They *fled* Ukraine as war *broke out*. Now they're throwing their homeland a party" (12.05.2023) (En)

- it expresses empathy with those affected by the war:

(33) " '*Am văzut* soldați arzând de vii. I-*am auzit* țipând, apoi *s-au împușcat*' (...)" (04.11.2022) [" 'I *saw* soldiers burning alive. I *heard* them screaming, then they *shot* themselves' (...)"] (Ro)

(34) "Widow confronts Russian soldier who *killed* husband" (19.05.2022) (En)

- in relation to present tense, the past expresses actions that have sparked different attitudes (35), or triggered actions (37) and reactions (36):

(35) "Un an de la masacrul din Bucea, care *a șocat* o lume întreagă. Zelenski: 'Nu vom ierta niciodată' " (31.03.2023) ["One year since the Bucea massacre, which *shocked* the entire world. Zelensky: 'We will never forgive' "] (Ro)

(36) "Indignare în Serbia din cauza recrutării unor mercenari Wagner pentru războiul din Ucraina. Vucic *a reacționat nervos*"(20.01.2023) ["Outrage in Serbia over recruitment of Wagner mercenaries for war in Ukraine. Vucic *reacted angrily*"] (Ro)

(37) "100 people from one California church *opened* their homes to Ukrainians in need" (23.04.2022) (En)

Future tense records 20 occurrences (8%) in the Romanian collection of headlines, while it only appears in 5 of the English headlines (3%). In both collections:

- it expresses projected actions that are planned to occur at a specific point in the future:

(38) "Zelenski este aşteptat marţi în România. *Se va întâlni* cu Iohannis şi Ciolacu şi *va ţine* un discurs în Parlament" (09.10.2023) ["Zelensky is expected in Romania on Tuesday. He *will meet* with Iohannis and Ciolacu and *will deliver* a speech in Parliament"] (Ro)

(39) "Ukraine's defense minister says attacks on Crimea *will continue*, predicts possible NATO entry next year" (25.07.2023) (En)

- it may be used to illustrate possible future actions, but which are presented as real to the audience:

(40) "NATO: Ucraina *va învinge* negreşit Rusia, în ciuda unui an sumbru de disperare" (24.02.2023) ["NATO: Ukraine *will* surely *defeat* Russia, despite a bleak year of despair"] (Ro)

(41) "Patriot missile systems *will help* Ukraine's defense but experts caution they may have limited effect" (21.12.2022) (En)

The notable observation that can be made by comparing these two examples is the degree of certainty that accompanies each of the headlines. While in the Romanian headline, the strong belief in victory is reinforced with the help of the absolute adverb *negreşit* [surely], the English example is a phrase that contains a two-part structure, of which the second indicates contrast. The use of but generates conventional implicature, and conveys additional meaning embedded in a cautionary statement that limits the effects predicted by the use of the future tense.

The degree of certainty only typifies Romanian headlines, further expressing conditioned consequences of possible real actions (42), (43). The studied English examples do not contain instances of first conditional constructions, indicating that the degree of certainty which the headlines are invested with is limited to rather more cautionary statements that express possible consequences that are not perceived as being real. To illustrate this, the headlines in examples (44), (45) contain either a present or a past modal in the main conditional clause.

(42) "Kremlin: Dacă Zelenski *depune* armele, 'nu vor mai fi victime' " (01.03.2022) ["Kremlin: If Zelensky *lays down* his arms, 'there will be no more victims' "] (Ro)

(43) "Fost general american: Rusia *va folosi* arma nucleară dacă *va* fi *pe cale* să piardă războiul din Ucraina" (12.01.2023) ["Former US general: Russia *will use* nuclear weapons if it *is about to lose* the war in Ukraine"] (Ro)

(44) "Opinion: The strategy that *can* support Ukraine even if Trump is elected" (17.11.2023) (En)

(45) "Ukraine *could* boycott Olympics if Russians allowed back, says sports minister" (27.01.2022) (En)

Both present and past conditionals populate the analyzed headlines in order to illustrate present (46) or past hypothetical situations (47) or conditions (48), sometimes embedded in interrogations that spark the audience's curiosity (49):

(46) "Serviciile de informaţii americane sunt îngrijorate că oraşul Kiev ar *putea cădea* în mâinile Rusiei în câteva zile" (25.02.2022) ["US intelligence agencies are concerned that the city of Kiev *could fall* into Russian hands within days"] (Ro)

(47) "FSB a arestat un rus care *ar fi transmis* informaţii către americani (...)" (28.08.2023) ["FSB has arrested a Russian who *might have passed* information to Americans (...)"] (Ro)

(48) "Hungary says it *would not arrest* Putin if he entered the country" (23.03.2023) (En)

(49) "Ce *ar putea* să însemne litera Z, pictată pe tancurile ruşilor" (08.03.2022) ["What *could* mean the letter Z, painted on Russian tanks"] (Ro)

In conclusion, it can be observed that, in virtue of their specific features, verb forms can render multiple connotative meanings, sometimes in combination with adverbial marks that help identify the reference time or provide stylistic nuances. From the examples analyzed above, we deduce that the semantic-stylistic deviations recorded by the verb class result not so much from the journalists' subjective opinion, but from their attitude towards the events reported, which aims at influencing or sensitizing the readers against the background of a painful context, generated by the Russian-Ukrainian conflict.

2.4. Elements of expressive syntax

News headlines should not be perceived as a simple chain of words, statements, and grammatical meanings, but as a compact structure, belonging to the journalistic discourse, with great impact on the general public.

From a syntactical point of view, we have analyzed the compositional elements, mainly the manner of formulation of the titles: statements (the syntactic unit capable of representing a communication, i.e., a coherent verbal act, which transmits information, attitudes and emotions), interrogations (used to request information, or to capture the receiver's attention and curiosity) and the organization of the statements (word order). Generally, headlines in both Romanian and English are not very concise, being made up of quite long statements (sentences or clauses), with some of them being made up of 2 or 3 successive statements.

In regard to the manner of headline composition and functionality, the Romanian dataset contains 3 elliptical constructions, with predicative elision, while the examination of the English samples revealed 5 such instances. The headlines in examples (50), (51) and (52) illustrate the stylistic values of this discursive practice in constructing headlines: they "can remove ambiguity,

convey non expressible aspects of meaning, establish discourse coherence, and contribute to a positive rapport with the hearer" (Kosacheva 2017, 18). In journalism, ellipses are used as "crowd-pleasers" and represent an example of "context sensitivity" (Hakobyan 2016, 3), while encouraging and motivating the readers to solve the *gap* challenge by engaging in reading the article in order to have access to the wider context:

(50) "Oraşele Ucrainei, devastate de război, văzute de sus" (24.03.2022) ["Ukraine's war-torn cities, seen from above"] (Ro)

(51) "Opinion: The surprising twist in the battle for democracy" (06.01.2023) (En)

(52) "Dwindling ammunition, a jailed artist and Kyiv's new 'foothold' in the south: The latest from Ukraine" (19.11.2023) (En)

The scarcity of elliptical structures in both languages is an illustration of the fact that journalists prefer predicative constructions, which provide more action and dynamics to the reported events and are more likely to engage the audiences in the reception of the described realities of the conflict. However, the English headlines in the analyzed dataset are populated with a number of present and past participle verb forms used in elliptical constructions, with either a present continuous (53) or a passive value (54):

(53) "US *prepping* another $800 million weapons package for Ukraine, multiple sources say" (20.04.2022) (En)

(54) "World's largest plane *destroyed* in Ukraine" (28.02.2022) (En)

In these verb phrase ellipses, the antecedent for the auxiliary verb to be is missing, but the full meaning of the sentence is not affected, given that the meaning is delivered through context. Journalists often prefer such constructions in headlines in order to keep them short and catchy, and to focus attention on function rather than on form.

Based on the semantic criterion, the analysis identified 3 different categories of headlines, formulated as:

- assertive (110 in the Romanian dataset and 119 in the English dataset):

(55) "Biserica Ortodoxă ucraineană se rupe de Moscova şi se declară 'independentă total' " (27.05.2022) ["The Ukrainian Orthodox Church breaks away from Moscow and declares itself 'totally independent' "] (Ro)

(56) "Ukraine morgue begins identification process after Russia hands over 160 body bags" (07.06.2022) (En)

- interrogative (13 in the Romanian dataset and 4 in the English dataset):

(57) "Ce răspund bărbaţii ruşi din Moscova când sunt întrebaţi dacă ar viola femei ucrainene" (18.04.2022) ["What Russian men in Moscow say when asked if they would rape Ukrainian women"] (Ro)

(58) "How Orban's ties to Putin are putting European aid to Ukraine at risk" (28.01.2024) (En)

- mixed (2 in the Romanian dataset and 2 in the English dataset) - assertive and interrogative or assertive and imperative:

(59) "Imaginile dezastrului, după ce rușii au bombardat un mall și au omorât cel puțin 18 oameni. Ce spune Ministerul rus al Apărării" (28.06.2022) ["Images of the disaster after the Russians bombed a shopping mall and killed at least 18 people. What the Russian Ministry of Defense says"] (Ro)

(60) "Ukraine claims a new 'foothold' in the south. What does that mean for Kyiv's efforts to keep the West on its side?" (16.11.2023) (En)

One important functionality of the Wh-clauses in news headlines is that they trigger an explanation or more details to follow, often proving arguments in support of the reported event or attitude. Their value lies in the power of introducing an implied proposition and its accompanying explanations/ arguments. For the readers, such constructions generate expectations and illustrate Jeffries's definition of the exemplifying/enumerating textual-conceptual function (2010, 76).

The analysis of the topics of title statements revealed the predominance of the objective word order, specific to both Romanian and English, languages that prefer the placement of the subject (simple or multiple/compound) at the beginning of the statement (61), (62) and (63) as well as the positioning of the subordinate element (attribute, complement) after the regent (64) and (65):

(61) "*Ucraina* negociază un acord bilateral de securitate cu România, la Davos" (14.01.2024) ["*Ukraine* negotiates bilateral security agreement with Romania, in Davos"] (Ro)

(62) "*Ucraina* și *NATO* înființează un 'centru de analiză asupra tacticilor militare ruse' " (15.02.2024) ["*Ukraine* and *NATO* establish a 'center for analysis of Russian military tactics' "] (Ro)

(63) "*Ukraine* says its war-torn economy is beginning to recover" (06.09.2023) (En)

(64) "Declarație bizară a președintei Ungariei: 'Nu ne vom trimite fiii și soții pe câmpul de luptă' " (19.04.2023) ["Strange statement by the Hungarian president: 'We will not send our sons and wives to the battlefield' "] (Ro)

(65) "Opinion: Ukraine's path to victory runs through the streets of Moscow" (22.12.2023) (En)

For clarity and straightforwardness, journalists prefer the topicalization of the subject, in order to place emphasis on the theme of the reported event. While placing the topic at the beginning of the sentence is typical for the English language (the head-first pattern), the word order in Romanian is more permissive. However, most of the headlines in Romanian start with the subject, in order to attract attention to the key element of the statement:

(66) "*Reconstrucția* Ucrainei va costa peste 400 de miliarde de euro" (20.09.2023) ["The reconstruction of Ukraine will cost over 400 billion euro"] (Ro)

(67) "*NATO and Russia* to hold long planned exercises of nuclear forces as tensions over Ukraine remain high" (16.10.2022) (En)

In terms of word order flexibility, a specificity of the Romanian language also allows adjectives to change meaning, depending on the position they occupy in the statement – before or after the noun they modify:

(68) "Clienţii nu vor să aştepte 3 ani pentru un vas *nou* vs Trei *noi* nave cu cereale vor pleca vineri din Ucraina, (...)" (28.07.2022) ["Customers do not want to wait 3 years for a *new* vessel (~recently developed) vs Three *new* (~extra, additional) grain ships will leave Ukraine on Friday, (...)"] (Ro)

However, this is not an occurrence that typifies the English language, where adjectives are almost always prepositive, with the exception of some postnominal placement instances that are characteristic to special cases not identifiable in the examined dataset of English headlines. Even in such instances, the placement of the adjective does not entail a change of meaning and is rather a matter of syntax.

3. Discussion

The linguistic and stylistic approach to the analysis of headlines allows for the identification of the mechanisms by Romanian and English journalists use headlinese to create "hooks" (Molek-Kozakowska 2014, 163) that engage the readers and motivate them to follow the news reports of the Russian-Ukrainian conflict. The comparative analysis facilitates a better understanding of the similarities and the differences between the various stylistic elements deployed in the construction of war-related news headlines in Romanian and English.

In order to support the hypothesis that derives from the research question, we have discovered a series of linguistic resources employed stylistically that Romanian and English language journalists employ to create captivating headlines that motivate readers to engage in interacting with the full news report:

- morphological elements (especially nouns, verbs, and adjectives);
- syntactical resources (different manners of constructing headlines, ellipses, topicalization).

The similarities indicate the fact that both examined online outlets aim to stir the curiosity of the audience for the reported stories, by using stylistic devices: proper nouns as symbols for the main agents involved in the events, verb tenses that carry implicit affective values, superlative forms of adjectives, figures of speech, etc. The high percentage of similarity existing between the frequency of Romanian and English tokens (approx. 80%) indicate that the attention of the media is focused on the same players on the political, social, and economic scene.

By and large, we have discovered that similarities populate the analyzed headlines to a great extent; nevertheless, the comparative analysis has also identified differences in terms of syntactical construction and stylistic devices used in Romanian and English-language media reporting on the Russian-Ukrainian conflict.

Although Romanian and English are both Indo-European languages, one of the main differences between them is represented by the syntax, due to their belonging to different branches (Romance vs Germanic). The examination of the Romanian and English headlines uncovered a series of particular cases that are either present in Romanian but not in English, or typify English headlines, but are not characteristic to Romanian ones. They are mainly distinctions observed in terms of syntax and in the category of verbs, especially tense usage, where the differences in aspect, meaning, connotation and structure (Herţeg 2021) impact on the construction of headlines.

One of the main differences circumscribed to the verb class refers to the 30 occurrences of the subjunctive mood in the Romanian dataset, used to express the idea of probability/possibility (a potential goal or a possible consequence), which in English is mainly rendered by modal verbs.

On the other hand, in the English-language headlines, modals seem to be more prevalent than in the Romanian dataset. They have both a deontic value, with instances of modal verbs used to express obligation, advisability or expectation, and an epistemic value, indicating possibility or prediction, especially in conditional clauses where the verb in the main clause is a present modal. The epistemic value records the most preponderant use, tapping to the interpersonal function of the text, concerned, in the context of our analysis, with the journalists' attitude towards the particular situation reported by the news piece and encapsulated in the formulation of the headline.

The continuous or progressive aspect is typical to the English grammar, therefore not found in the studied Romanian language headlines. The 21 occurrences recorded (12%) are employed to convey the idea that the described event is in full development at the moment of the report or is progressing dynamically over a timeframe. Using this tense aspect in headlines conveys immediacy and urgency, grabbing the readers' attention to a fresh and timely topic, and making the titles more engaging and action oriented. Therefore, formulations that contain a present progressive become instrumental for capturing the audience's interest in fast-paced news.

Another observable difference between the Romanian and the English headlines is the use of the infinitive with a future value in English. Mainly used for economy of expression, the infinitive with a prospective meaning is a compact way to convey future intent without using the auxiliaries that are the

mark of future tense. Furthermore, since the infinitive indicates actions that are planned, intended, or expected to occur, it automatically transmits the idea of futurity. From a stylistic standpoint, the infinitive communicates a sense of purpose for the future occurrence, while its neutrality makes it an ideal device for headlines, facilitating focus on the action or event itself without adding a subject of a specific timeframe, which are often implied by context.

Conclusions

This study has demonstrated that war-related headlines in Romanian and English online media perform functions that extend beyond the simple transmission of information. Consistent with the theoretical framework adopted, the findings suggest that headlines operate simultaneously at the textual and interpersonal levels, employing a range of linguistic and stylistic resources to attract attention, shape interpretation, and encourage readers to engage with the full news report. Morphological choices, particularly the strategic use of nouns, verbs, and adjectives, together with syntactic mechanisms such as ellipsis, topicalization, and compact headline structures contribute to the construction of effective "hooks" designed to maximize reader interest.

The comparative analysis reveals a considerable degree of convergence between Romanian and English media discourse. The high frequency of shared lexical items and references to the same political and military actors indicates that media outlets in both linguistic contexts construct the Russian-Ukrainian conflict around a largely common set of news values and focal points. This finding suggests that contemporary war reporting is influenced by transnational news agendas and journalistic conventions that transcend linguistic and cultural boundaries.

At the same time, the study highlights the role of language-specific grammatical resources in shaping headline discourse. The use of the Romanian subjunctive mood and the frequent use of English modal verbs demonstrate different linguistic strategies for expressing uncertainty, possibility, prediction, and evaluation. Likewise, the use of the progressive aspect and the infinitive with future value in English headlines contributes to a sense of immediacy, dynamism, and anticipation that is less readily available through equivalent Romanian grammatical structures. These differences illustrate how distinct linguistic systems provide journalists with different stylistic tools for fulfilling similar communicative objectives.

The findings also support the usefulness of Jeffries' textual conceptual model for headline analysis. By connecting linguistic form with textual and interpersonal meaning, the model makes it possible to identify how grammatical

and syntactic choices contribute not only to the representation of events but also to the construction of reader engagement. The study thus reinforces the view that headlines are carefully crafted discourse units whose linguistic structure plays a crucial role in guiding audience interpretation.

More broadly, the research contributes to the growing body of scholarship on media discourse by demonstrating that headline construction results from the interaction between universal journalistic practices and language-specific stylistic conventions. Future research could expand the corpus to include additional media outlets, longer timeframes, or other languages and conflict contexts, allowing for a more comprehensive understanding of how linguistic choices influence the framing of international events across different media environments.

Acknowledgement: This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania - Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled The coverage and reception of the Russian-Ukrainian conflict in Polish, Romanian and English-language media: A comparative critical discourse study with recommendations for journalism training (CORECON), contract no. 760244/28.12.2023, code CF 25/27.07.2023.

WORKS CITED

Anthony, Laurence. 2023. AntConc (Version 4.2.2) [Computer Software]. Tokyo: Waseda University.

Bakhtin, M. M. 1981. *The dialogic imagination. Four Essays by Bakhtin*. Edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, London: University of Texas Press.

Bednarek, Monika, and Helen Caple. 2012. *News Discourse*. London, New York: Continuum International Publishing Group.

Bidu-Vrănceanu, Angela, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu et al. 2005. *Dicţionar de ştiinţe ale limbii* [Dictionary of Language Sciences]. Bucharest: Nemira Publishing House.

Borchmann, Simon. 2024. "Headlines as illocutionary subacts: The genre-specificity of headlines." *Journal of Pragmatics*. 220: 73–99. https://doi.org/10.1016/j.pragma.2023.12.007.

Crystal, David. 2008. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics (6th ed.)*. Blackwell Publishing.

Dragomir, Isabela-Anda, and Valerica Sporiş. 2025. "The rhetoric of headlines in Romanian and English language media covering the Russian-Ukrainian conflict. Insights for journalism literacy." *International Conference KNOWLEDGE-BASED ORGANIZATION. Conference Proceedings* XXXI, no.2: 141–149. https://doi.org/10.2478/kbo-2025-0060; https://www.armyacademy.ro/cercetare/kbo/Volume_2.pdf.

Ducrot, Oswald, and Jean-Marie Schaeffer. 1996. *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului* [New Encyclopedic Dictionary of Language Sciences]. Bucharest: Babel Publishing House.

Guţu Romalo, Valeria (ed.). 2005. *Gramatica limbii române* [The Grammar of Romanian Language]. Bucharest: Romanian Academy Publishing House.

Hakobyan, Gayane. 2016. *Elliptical Structure in Newspaper Discourse*. https://doi.org/10.13140/RG.2.1.3854.0403.

Halliday, M.A.K. 2004. *An Introduction to Functional Grammar* (*3rd ed.)*. London: Hodder Arnold.

Hassan, Sawsan Hazim. 2024. "A Rhetorical Stylistic Analysis of English Political Headlines in Selected Newspapers." *Al-Adab Journal* 148, no.1: 1–18. https://doi.org/10.31973/hm0ct638.

Herţeg, Maria-Crina. 2021. *The stylistics and semantics of the verb. A case study: The indicative mood. A cross-linguistic approach*. Alba-Iulia: Æternitas Publishing House.

Isani, Shaeda. 2011. "Of headlines & headlinese: Towards distinctive linguistic and pragmatic genericity." *ASp: La revue du GERAS* 60: 81–102. https://doi.org/10.4000/asp.2523.

Jeffries, Lesley. 2010. *Critical Stylistics: The Power of English*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Jeffries, Lesley. 2015. "Textual meaning and its place in a theory of language." *Topics in Linguistics* 15, no. 1. https://doi.org/10.2478/topling-2015-0006.

Kosacheva, Tatiana Anatolyevna. 2017. "The stylistic value of the elliptical constructions in mass media." *Актуальные вопросы филологических наук: материалы V Междунар. науч. Конф* [The 5th International Conference "Actual issues of philological sciences"]: 18–20. https://moluch.ru/conf/phil/archive/257/12766/.

Kozlowska-Barrios, Anna. 2024. "Beyond the headlines: Media and Information Literacy (MIL) in times of conflict." *Journal of Media Literacy Education* 16, no.1: 104–112. https://doi.org/10.23860/JMLE-2024-16-1-8.

Mårdh, Ingrid. 1980. *Headlinese: On the Grammar of English Front Page Headlines*. Lund: CWK Gleerup.

Molek-Kozakowska, Katarzyna. 2014. "Hybrid styles in popular reporting on science: A study of New Scientist's headlines." *Hybridity and the News Hybrid Forms of Journalism in the 21st Century*: 152–176. https://shorturl.at/Vmwur.

Moncomble, Florent. 2018. "The deviant syntax of headlinese and its role in the pragmatics of eadlines." *e-Rea* 15.2. https://doi.org/10.4000/erea.6124.

Munteanu, Ştefan. 1998. *Studii de lingvistică şi stilistică* [Linguistics and Stylistics Studies]. Piteşti: Pygmalion Publishing House.

Ratcliffe, Susan. 2011. *Concise Oxford Dictionary of Quotations (6th ed.)*. Oxford: Oxford University Press.

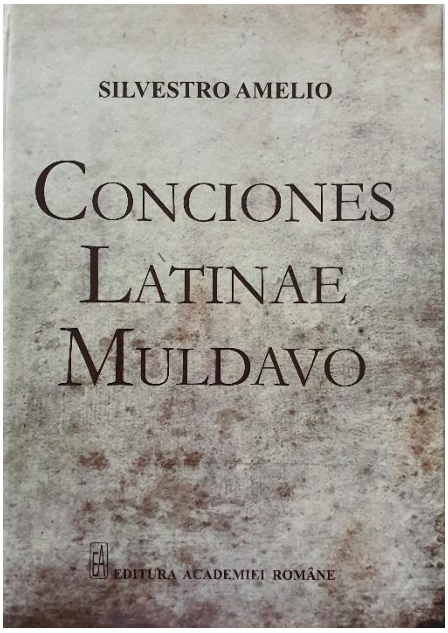
Reuters Institute for the Study of Journalism. 2023. *Digital News Report*. https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2023.

Reuters Institute for the Study of Journalism. 2024. *Digital News Report*. https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2024.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 245 - 248
(RECOMMENDED CITATION)

BOOKS

Silvestro Amelio, *Conciones Latinae Muldavo,* Studii introductive, ediție de text și glosar de Gh. Chivu și Florentina Nicolae [Le *Conciones Latinae Muldavo*. Études introductives, édition et glossaire par Gh. Chivu et Florentina Nicolae], București : Editura Academiei Române, 2023, 599 p.



Fruit des efforts concertés de deux chercheurs de renom, le professeur et académicien Gheorghe Chivu et la professeure des universités Florentina Nicolae, cet ouvrage représente un événement marquant pour la culture roumaine qui récupère et réintroduit ainsi dans le circuit culturel « une page singulière de l'histoire des lettres roumaines anciennes » (p. 5). Il s'agit, plus précisément, de l'un des trésors textuels dont l'existence est liée aux missionnaires italiens présents en Moldavie au début du XVIII[e] siècle. Le *Conciones Latinae Muldavo*, un homéliaire datant de 1725, est lié au nom de Silvestro Amelio et il se présente sous la forme d'une « copie révisée d'après un écrit antérieur » (p. 22).

Les homélies formant le contenu proprement dit de l'homéliaire sont précédées d'un ensemble de textes introductifs : *Avant-propos* (pp. 5-6) ; *Introduction* (pp. 7-22) ; *Note sur l'édition* (pp. 23-28) et *Liste des abréviations des textes bibliques en latin* (pp. 29-30). Censé accompagner le lecteur dans son parcours de lecture, ce corpus critique sert également à lui présenter les étapes du travail de recherche qui a conduit à la présente édition.

Le recueil s'ouvre par un *Avant-propos* (pp. 5-6) dans lequel les éditeurs soulignent l'importance majeure des écrits à la fois religieux et linguistiques pour les

©2026 STUDIA UBB PHILOLOGIA. Published by Babes-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

recherches portant sur les diverses façons dont les érudits étrangers assimilaient et s'appropriaient une « langue roumaine ancienne ». En outre, ces écrits apportent des témoignages éclairants sur « le langage religieux employé à l'époque dans les églises roumaines de rite catholique » (*ibid.*), tout en mettant au jour des pratiques langagières locales engageant « des gens simples, et dont une bonne partie étaient évitées de manière constante dans les textes liés aux auteurs ou aux traducteurs roumains contemporains » (*ibid.*).

Deux études consistantes (pp. 7-22) composent l'introduction de la présente édition. Dans la première étude, signée par Florentina Nicolae et intitulée *Consideraţii asupra surselor textului latinesc din Conciones Latinae Muldavo* [*Considérations sur les sources du texte latin du Conciones Latinae Muldavo*] (pp. 7-12), on apprend les sources qui ont servi de base au texte latin, ainsi que des informations biographiques précieuses sur Silvestro Amelio de Foggia. Jésuite italien, Silvestro Amelio de Foggia vécut pendant une décennie (1711-1722) dans les pays roumains en tant que missionnaire. On possède plusieurs témoignages sur son séjour, notamment sous la forme de deux manuscrits, dont l'un est précisément le *Conciones Latinae Muldavo, quibus, quia Dominicis aliisque festis infra annum occurrentibus ad litteram possunt uti missionari*. Conservé dans « les collections de la Bibliothèque de l'Académie roumaine sous la cote Ms. rom. 2882 » (p. 8), le manuscrit est composé de 458 feuilles et il réunit des sermons rédigés en latin et en roumain. Parmi les sources qui ont servi à la rédaction du texte – et que Florentina Nicolae arrive à recenser grâce à un travail minutieux de comparaison des séquences textuelles présentes dans plusieurs éditions successives – on trouve avec certitude l'homéliaire de Radulphus Ardens, *In epistolas et evangelia Dominicalia homiliae* (Cologne, 1604), mais « une édition parue après 1571, probablement celle de 1586 » (p. 9). Une deuxième source est représentée par le texte de Petrus Paludanus, *Sermones sive Enarrationes, in Evangelia. De tempore ac Sanctorum festis, qui Thesaurus Novus, vulgo vocantur* (réédité à Cologne en 1602), tandis qu'une troisième source serait l'homéliaire de Ludovicus Granatensis, *Conciones quae de praecipuis Sanctorum festis in Ecclesia habentur, a Festo Sancti Andreae, usque ad Festum Beatae Mariae Magdalenae* (édité en 1614 à Anvers). Selon les conclusions de la spécialiste, le « texte latin du *Conciones Latinae Muldavo* représente donc une compilation de trois sources majeures montrant des interventions minimales de la part de Silvestro Amelio, qui en puisait des extraits qu'il considérait pertinents pour le thème d'une certaine homélie » (p. 12).

Dans la deuxième étude, intitulée *Conciones Latinae Muldavo. Un manuscris singular din secolul al XVIII-lea* [Le *Conciones Latinae Muldavo*. *Un manuscrit singulier du XVIII^e^ siècle*] (pp. 13-22), Gheorghe Chivu commence par souligner le caractère exceptionnel de ce manuscrit que nous devons « à un missionnaire provenant de la Péninsule italienne et activant en Moldavie, manuscrit conservé aujourd'hui dans une bibliothèque publique roumaine » (p. 13). Le manuscrit fournit « des informations riches et particulièrement intéressantes sur la graphie roumaine ancienne à caractères latins, ainsi que sur la langue roumaine parlée au début du XVIII^e^ siècle » (p. 14). Dans un premier temps, l'examen linguistique met en évidence une série d'aspects orthographiques et phonétiques qui singularisent le texte (par exemple, tout en recourant aux caractères latins, la

graphie du texte reflète « l'écriture hongroise de l'époque », marquée, quant à elle, par « des éléments orthographiques spécifiques à l'écriture italienne ou à celle latine » ; p. 15).

Ces aspects restent « peu documentés » dans les travaux de spécialité (comme la « prononciation mouillée de certaines consonnes », « la palatalisation de /v/ », « le passage de /f/ suivi d'un yod à /ŝ/ », etc. ; p. 17). On mentionne ensuite les particularités morphologiques marquant chaque classe lexico-grammaticale ; rappelons, entre autres, l'absence de l'article dans le cas des substantifs féminins au génitif (une absence que le spécialiste explique « le plus probablement non par une omission graphique, mais par une influence provenant du système morphologique italien dans le cadre duquel on n'utilise pas le double marquage du génitif comme dans le cas du roumain » ; p. 19), « l'emploi de *voi* à valeur prédicative » (p. 19) ou l'emploi de « *e* 'et', [...] de manière exclusive dans les adjectifs numéraux composés présents dans les titres de plusieurs sermons » (p. 20), un emploi que le linguiste bucarestois analyse comme suit : « [h]omonyme avec le lexème ancien hérité en roumain du latin, le *e* du *Conciones* représente le plus probablement un équivalent italianisant de *et*, employé de façon systématique dans les textes des homélies » (p. 20). On s'arrête enfin sur des questions de lexique qu'on qualifie de « la partie la plus intéressante du manuscrit » (p. 20). On note ainsi la diversité des mots inventoriés (incluant à la fois des régionalismes, des mots populaires ou des latinismes néologiques). Dans plus d'un cas, il s'agit des « premières attestations connues » de ces mots, d'emplois « avec des sens jamais enregistrés auparavant » (p. 20) ou de dérivations « inhabituelles, issues soit de l'adaptation de certains néologismes aux structures dérivatives de la langue roumaine, soit d'un calque formel d'après des mots latins » (p. 21).

La partie introductive s'achève par une *Note sur l'édition* (pp. 23-28) dans laquelle les éditeurs du volume recensent les circuits de diffusion et les particularités du manuscrit, sans toutefois omettre de mentionner des tentatives plus anciennes de la part d'autres linguistes de proposer une édition critique des sermons bilingues, latins et roumains, de Silvestro Amelio. Les deux spécialistes y réfléchissent également sur leur chantier éditorial. On apprend que « le travail d'édition critique du texte latin du *Conciones Latinae Muldavo* a été assumé par Florentina Nicolae », tandis que la « transcription interprétative du texte roumain, le travail d'édition critique consacré à celui-ci et le glossaire des mots et des formes plus ou moins ignorées par le lecteur contemporain appartiennent à Gheorghe Chivu » (p. 28). La liste des abréviations des textes bibliques en latin (pp. 29-30) représente, elle aussi, un instrument particulièrement précieux facilitant au lecteur l'identification précise des sources utilisées par Silvestro Amelio.

Le contenu proprement dit du manuscrit, le *Conciones Latinae Muldavo* (pp. 33-581), rassemble 86 sermons transcrits sur 458 feuilles et annotés de 3193 notes en bas de page, rédigées par les éditeurs du volume. Bien que Silvestro Amelio ne soit pas l'auteur effectif du texte latin, son travail reste néanmoins méritoire. Son exercice de transposition en roumain met en contact les linguistes contemporains avec un témoignage de premier ordre non seulement sur l'évolution de la langue roumaine au début du XVIII^{e} siècle, mais aussi et surtout sur les difficultés de son acquisition, rencontrées par un auteur étranger placé à l'intersection de trois systèmes linguistiques différents, italien, latin et roumain.

L'ouvrage se clôt par un *Glossaire* de haut niveau (pp. 583-596) rédigé par Gheorghe Chivu, recensant tant des mots moins connus de nos jours que des « attestations singulières » (p. 583), et suivi par la reproduction de vingt-neuf feuilles du manuscrit.

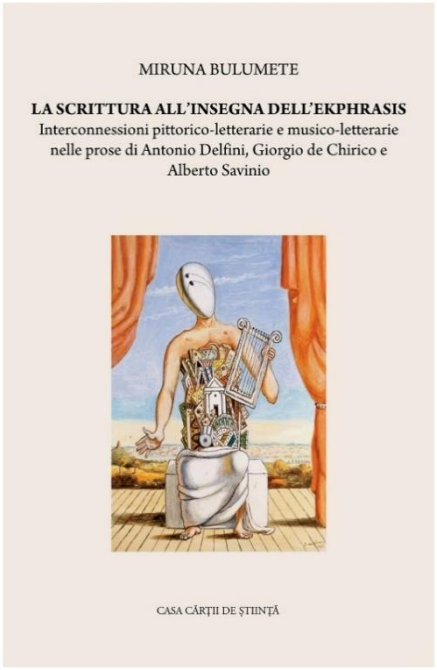
Nous aimerions terminer en soulignant une fois de plus le grand mérite des éditeurs du présent ouvrage. Non seulement le lecteur y retrouvera, restitué dans son intégralité, un manuscrit essentiel lui permettant d'entrer en contact avec une étape majeure dans l'évolution de la langue roumaine, mais aussi il bénéficiera de cette rare opportunité de s'engager soi-même, en s'appuyant sur un instrumentaire lexical contemporain, dans un travail personnel de transposition du texte latin en roumain – et, implicitement, dans une réflexion critique et comparée sur sa démarche personnelle envisagée à l'aune de celle de Silvestro Amelio.

Maria ALDEA
Université Babeș-Bolyai, Roumanie
Courriel : maria.aldea@ubbcluj.ro

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 249 - 251
(RECOMMENDED CITATION)

BOOKS

Miruna Bulumete, *La scrittura all'insegna dell'ekphrasis. Interconnessioni pittorico-letterarie e musico-letterarie nelle prose di Antonio Delfini, Giorgio De Chirico e Alberto Savinio*, Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2025, 302 p.



Il recentissimo volume dell'italianista Miruna Bulumete, docente presso l'Università di Bucarest, è espressione del suo interesse per gli autori del primo Novecento italiano, affrontati in questa sede nell'ottica del fecondo connubio, nelle loro opere, tra scrittura, pittura e musica. La Bulumete, che ha già pubblicato una documentatissima ricerca sulle poetiche surrealiste della letteratura italiana (*Poetici suprarealiste în literatura italiană*, EUB, 2010), si sofferma stavolta su tre autori che, nel fermento avanguardistico che segna i primi anni del secolo scorso, si accostano soprattutto al surrealismo.

Si tratta di Antonio Delfini (1907-1963), poeta irrequieto e sperimentatore, appassionato dell'impressionismo, frequentatore della cerchia di André Breton (ma che preferisce impiegare, per definire la propria scrittura, il termine "emotivismo"); Giorgio De Chirico (1888-1978), principale esponente della pittura metafisica, famoso per le sue enigmatiche raffigurazioni di immobili architetture deserte e autore di un unico romanzo intitolato *Ebdòmero*; Alberto Savinio (1891-1952), artista poliedrico e difficilmente definibile, scrittore, pittore e musicista allo stesso tempo. Sono figure complesse che si inseriscono nella logica dei movimenti avanguardistici novecenteschi intenti a abolire i confini tra le arti per proporre un'esperienza artistica a tutto tondo.

©2026 STUDIA UBB PHILOLOGIA. Published by Babes-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

È appunto questa contaminazione tra espressioni artistiche diverse che la Bulumete si propone di indagare nelle opere dei tre summenzionati autori. La studiosa bucarestina mette perciò al centro del suo studio l'ekphrasis, figura retorica di antica e nobile tradizione letteraria (basti pensare alla celeberrima descrizione omerica dello scudo di Achille) che attraversa i secoli, mettendosi al servizio dello sperimentalismo avanguardistico. Il volume si apre con un'ampia rassegna delle teorie sull'ekphrasis formulate dai più autorevoli nomi che a tale concetto hanno dedicato le loro riflessioni, tra cui Murray Krieger, William John Thomas Mitchell, James A. W. Heffernan, Andrew Sprague Becker, Marta-Erini Panagiotidou, Elizabeth Loizeaux, Rodney Stenning Edgecombe, Liliane Louvel, Michele Cometa, Bice Mortara Garavelli, senza evitare nomi quali Gotthold Ephraim Lessing, Leo Spitzer e Michel Foucault. Come si può facilmente evincere dal succitato elenco, per la parte teorica la Bulumete non si limita solo agli studiosi italiani più familiari alla sua formazione, ma integra una ricca bibliografia, sintetizzando anche i contributi di studiosi anglo-americani e francesi per definire in maniera quanto più precisa il concetto, indicandone le tipologie e la complessità delle sfumature.

Il secondo capitolo, *L'impressionismo di Antonio Delfini*, indaga appunto il tentativo di Delfini di verbalizzare l'atmosfera dei quadri di Cézanne, puntando non sulla narrazione, bensì sull'immagine, sull'emozione, sulle sensazioni e sulle percezioni. Trasporre l'immagine in parola, tradurre in linguaggio pittorico, visivo, in vocaboli è intenzione programmatica di Delfini, che si spinge verso una visione totalizzante dei sensi, per inglobare vista, udito, gusto, odorato, sfiorando la sinestesia. L'attenta analisi testuale della Bulumete evidenzia le numerosissime ricorrenze cromatiche delfiniane, la costruzione delle figure umane e inanimate che popolano le pagine dello scrittore italiano attraverso un abile uso retorico del colore che contribuisce a creare l'atmosfera della pittura impressionistica. Sono l'interiorità, l'emozionalità, la sensorialità a definire il testo delfiniano imperniato sul procedimento ecfrastico.

Il terzo capitolo si intitola *Il labirinto mentale di Giorgio De Chirico: il romanzo* Ebdòmero. Un romanzo senza trama, scritto su esortazione di André Breton, che avrebbe voluto leggere un'autobiografia surrealista di De Chirico, *Ebdòmero* ha per protagonista un alter ego del pittore italiano, vagante per spazi indefiniti e indefinibili sotto il segno dell'onirico, del delirio, dell'allucinazione. I paesaggi per cui gira il personaggio Ebdòmero, incessantemente mutevoli, sembrano evocare la pittura di De Chirico, con i suoi portici spopolati, con i suoi inquietanti edifici disabitati le cui ombre cadono su strade e piazze altrettanto deserte. L'immagine trova un corpo verbale nella rappresentazione del protagonista che si muove in uno spazio fluido e contorto, non di rado spettrale, in un continuo scorrere enigmatico e inesplicabile. Rêverie, misteriose visioni, apparizioni oniriche, stati ipnagogici, deliri, fantasmi e allucinazioni si susseguono in un testo che, come bene osserva la Bulumete, pone al suo centro il labirinto da una parte e il teatro dall'altra. Se il labirinto, come principale cronotopo, è una componente strutturale del romanzo, la componente teatrale, evidenziata dalla Bulumete anche nella pittura di De Chirico (la disposizione dei manichini e delle statue, gli edifici che inquadrano le piazze – palcoscenico e così via) è individuabile a livello testuale non solo nella presenza del lessico teatrale, ma anche nelle descrizioni di figure che sembrano esibirsi allo

sguardo di uno spettatore, nonché di sobborghi che dove ci si prepara alla recita sul palcoscenico urbano. L'ekphrasis, con le sue varie tipologie (generativa, mimetica, minimale, narrativa, nozionale e ibrida) assume nel romanzo *Ebdòmero* un valore ermeneutico e maieutico allo stesso tempo.

Il quarto capitolo, dedicato al terzo membro di questa triade avanguardistica analizzata dalla Bulumete, s'intitola *Rispecchiamenti musicali e pittorici nell'opera di Alberto Savinio.* Quest'ultimo, il fratello di Giorgio De Chirico, incarna un tipo di artista multiforme, che non di rado ha espresso la sua insofferenza nei confronti di una rigida delimitazione dei confini delle varie espressioni artistiche. Musicista affermato a vent'anni, creatore di uno stile musicale definito come "sincerismo", Savinio rivolge ulteriormente la sua attenzione verso la pittura, il teatro e la letteratura, in cerca di un sincretismo artistico totale. Savinio dedica numerose riflessioni alla musica, "raccontandola" con intelligenza e sensibilità. Tuttavia, la melophrasis (vale a dire l'ekphrasis musicale) costituisce meno l'oggetto dell'analisi della Bulumete, sebbene vengano evidenziate con acribia le qualità letterarie delle pagine in cui Savinio si sofferma sulle grandi opere musicali. È senza dubbio l'ekphrasis pittorica a dominare la scrittura saviniana, messa in risalto anche dalla Bulumete, che peraltro ne è un'ottima conoscitrice (non è inutile menzionare che Miruna Bulumete ha tradotto in romeno la serie di ritratti biografici intitolata *Narrate, uomini, la vostra storia*, considerata dalla critica il capolavoro di Savinio: *Oameni, spuneți-vă povestea!*, Humanitas, 2021).

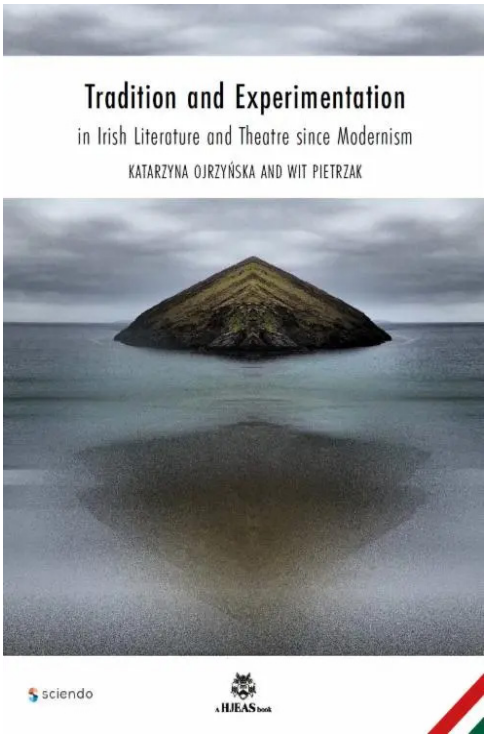
Lo stimolante contributo della Bulumete si conclude con un cospicuo apparato iconografico: vengono riprodotti, con una notevole qualità grafica, più di novanta quadri e disegni appartenenti sia agli autori esaminati, sia ai pittori evocati nei loro scritti. A tale corpus iconografico si aggiunge anche una vasta bibliografia, spaziante dagli studi specifici dedicati ai tre autori esaminati dalla Bulumete alle storie della letteratura e dell'arte, dalla teoria della letteratura alla filosofia: una complessa documentazione che conferisce una base solida alla ricerca della studiosa romena. Collocabile sulla scia degli studi sempre più numerosi dedicati negli ultimi anni alla relazione tra testo e immagine, il volume costituisce un prezioso contributo allo studio del sincretismo artistico promosso dalle avanguardie.

Corina ANTON
Università di Bucarest, Romania
E-mail: corina.anton@lls.unibuc.ro

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 252 - 255
(RECOMMENDED CITATION)

BOOKS

Katarzyna Ojrzyńska and Wit Pietrzak (eds.), *Tradition and Experimentation in Irish Literature and Theatre since Modernism*, Sciendo, 2024, 170 p.



Within a global context that demands of its artists nothing less than the thorough integration of old and new practices, the present volume emerges as a testament to the (r)evolutionary relevance of Irish cultural productions. As noted in the acknowledgments, the collection marks the expansion of a collaborative project that first assumed its textual form in 2019, drawing a portion of its chapters from a thematic section published in the *Hungarian Journal of English and American Studies*. In moving beyond the paradigm of "Competing Traditions" promoted in the initial journal block, the extended editorial stewardship by Katarzyna Ojrzyńska and Wit Pietrzak was meant to respond to a recalibrated academic scope. Divided into four distinct sections, the structure of the volume highlights the main critical spheres wherein the interplay of tradition and experimentation, rather than their unequivocal separation or "constant battle" for dominance[i], has constituted the main driving force in the evolution of Irish letters.

Each contribution articulates new arguments demonstrating why a multifaceted exploration of this dynamic tension continues to be a pertinent discussion within the field of Irish Studies. Notably, the volume opens with Nicholas Grene's chapter that showcases how on the occasion of the Easter Rising centenary the contemporary Irish

©2026 STUDIA UBB PHILOLOGIA. Published by Babeş-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

stage transformed into a space where divergent notions of national identity were actively renegotiated in dialogue with the spectators. Whether describing a locally revered, yet "painfully orthodox", production such as *Thomas Kent, 1916 Rebel*, or a "knowingly metatheatrical" play ostensively titled *It's Not Over*, Grene's attention is mainly captured by how each degree of conventionality and/or experimentality prompts the audience to reconfigure the revolutionary narrative. In his assessment of revisionist interpretations, Grene also highlights the plays' alignment with contemporary cultural and political movements. Echoing the Waking the Feminists mandates, site-specific productions such as *Signatories* eloquently honored female agency during the insurrection by bringing marginalized perspectives in the guise of three female signatories to inform our understanding of the Kilmainham Gaol episode.

In league with this endeavor of escaping restrictive scripts, Deirdre O'Leary Cunningham's chapter, "Fraught Bodily Topographies: Watching Eva O'Connor's *Mustard* as Unintentional Covid Play," points out how specific framings of conventional stagings paradoxically led to the amplification of visceral resonance during the COVID-19 lockdown. Made available to the confined audience via a virtual venue, the digital recording of O'Connor's play, *Mustard*, shifts from a mere substitute of the collective, sensory experience of live performance to a potent vehicle of timely worries related to the "shared materiality" of the spectators (26). Even though Cunningham's argument reads as a particularly subjective account of her theatrical experience, it also manages to capture how poignantly the dynamics of pandemic-era spectatorship bear on the sense of physical isolation and separation that mirrors the Irish women's status within contemporary theatre.

In the case of Elliott Mills's chapter, '"I always make a point of following the works of Mr Eliot': Radical Tradition in Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*", the crystallizing modernist tradition becomes Flann O'Brien's subject of stylistic exploitation. Mills turns the ambivalent stance of the emergent experimental writer into the focus of this chapter, exploring how O'Brien's use of elusive references to his modernist precursors can only be placed under the sign of Derridean undecidability. By embedding them into the radically open situations driving *At Swim-Two-Birds*, O'Brien manages to encode his seriocomic attacks on the incongruent ideological attitudes displayed by these literary figures, at the exact moment when the very movement they stood at the vanguard of was gaining momentum. In light of these findings, the following chapter seems to suggest that the modernist legacy was never "to be reckoned with as solidified masters, movements, or eras" (Mills 53) but, in harmony with O'Brien's subversive radicalism, as an inherently malleable tradition, mutating as a direct reaction to the ongoing crises of the coming century.

The essay "Half-Formed Modernism: Eimear McBride's *A Girl Is a Half-Formed Thing*" by Aran Ward Sell illustrates how McBride's hybrid narrative gestures to a new trajectory of experimental writing, which, instead of inertially reclaiming the notion of heritage for the modernist tradition, entails an aesthetic reconciliation of competing paradigms. Following its initial publication in 2019, the article's inclusion in the present volume is attributable to Sell's positioning of McBride's novel at the crossroads between a resurgent experimentalist impulse and the more marketable conventions of Celtic

Tiger realism. By reworking the celebrated topoi of the pre-crash period into a disjunctive prose reflecting the abused protagonist's fractured sense of self, McBride's novel pioneers a distinctive technique that Sell coined as "stream of damaged consciousness". Readily identifiable within subsequent post-crash works, this narrative mode reconfigures an inherited Joycean form to accommodate contemporary predicaments (58).

Diana Hirst's analysis, "Experimenting with Tradition: Elizabeth Bowen's Literature Laboratory", leans heavily on the innovative facet of Bowen's prose, relegating its painterly qualities, skewed syntax, and *avant-garde* treatment of cultural references to the experimental end of the spectrum. However, Hirst leaves the corresponding 'traditional' dimension largely unaccounted for, turning the Cubist and Futurist aesthetic into a self-evident analogue for Bowen's iconoclastic use of "dyslocution" (76). Inherited forms become resources that fuel Bowen's linguistic experiments and proliferate "of [their] own accord", as though in a "Petri dish" (75). Only the initiated reader, who requires no prior introduction of the modernist legacy and its parameters, can deduce that the most solid thread connecting this inheritance with Bowen's experiments is the shared commitment to narrative techniques which sustain the phenomenological potency that we associate with Joycean or Beckettian writing and, as Hirst maintains, can generate the unforeseeable, yet aesthetically coherent "shock" effects that individualize Bowen's prose (84).

The first chapter in the section dedicated to the imagined topographies of Western Ireland, "Memorials of the Irish West: John McHugh, Paul Durcan, and Harry Clifton", by Joanna Kruczkowska, maps out how culturally legitimized perceptions of the insular margin are experimented with when the artist commits to time-honored forms of remembrance. Thus, the physical topography of Achill Island and the Blaskets translates into McHugh's sculpture that collides disparate timelines or into Durcan's and Clifton's poetic explorations of evacuated archipelagos and their palimpsestic qualities. Kruczkowaska suggests that it is the interweaving of complementary tendencies that activates the archival potential of the salvaged *1950s Boat*, or the stylistic affinity between the Blasket life-writing tradition and the magical realist aesthetics native to another peripheral nation, as played out in Harry Clifton's "The Year of the Yellow Meal".

Kruczkowska's extended geographical orbit is symmetrically anchored by Joanna Jarząb-Napierała's study "Irish Native Autobiography: Tomas O'Crohan's *The Islandman*", which suggests that simply engaging with the canonical Blasket autobiography, beyond its reception as the blueprint for an essentialized fabrication of the West, can reveal productive breaks from what we recognize as the uncorrupted vernacular sensibility of Thomas O'Crohan. *The Islandman* is exemplified as a work where autobiographical strands, valued for their "authenticity", weave through themes that reverberate as far as Maxim Gorky's anti-pastoral autobiographical works. In her comparative analysis, Jarząb-Napierała examines how Gorky's devotion to accurately representing the common people of pre-revolutionary Russia and his rejection of sentimentalism resonated with O'Crohan's approach to storytelling, recasting the "godfather" of the Blaskets as an innovator eager to integrate a continental European heritage into an otherwise parochial biography.

The reader transitions to the last part of the volume via Sorcha De Brún's essay on Daithí Ó Muirí's short stories, acquiring a clear sense of the aesthetic continuum unfolding within Irish-language literature and of its specific dismantling of boundaries between traditional and experimental narratives. The penultimate chapter, "Gaelic Masculinities: Violence and the Experiment with Realism in the Short Fiction of Daithí Ó Muirí", outlines the particularities of this stylistic marriage (128) and subsumes them to what Nic Eoin aptly termed the "pessimistic surrealism" of Irish-language writing (qtd. in 121). In de Brún's reading of Ó Muirí's pieces, this concept is extensively and productively mobilized to redraw the limits of the realist tradition conventionally bound to this genre and erroneously associated with a diminishing Irish-medium audience (128).

If de Brún's exploration derails our expectations regarding the experimental potential of untranslated Irish prose, Sara Romero Otero's chapter invites a critical interrogation of the role of contemporary Northern Irish memoirs in the reconstruction of post-conflict identities. Noteworthy about Otero's contribution, "Narrative Experimentation in Writing the Self and the Northern Irish Border: Liminal Spaces, Memory, and the Body in Kerri Ní Dochartaigh's Memoir *Thin Places*", is her comprehensive interweaving of prevalent notions in memory and trauma theory with frameworks that foreground the embodied and spatial dimensions of grief, suffering, and recovery. As a border narrative, Ní Dochartaigh's memoir becomes an act of self-inscription, where the politicised female body functions as a site of remembrance, inextricably bound to the liminal spaces her wounded selves have once inhabited (133).

That we are far from neatly "tabulating" (1) the entire spectrum of artistic expressions and experiences which have emerged since the period of modernist effervescence is acknowledged through each contribution. The volume serves, thus, as evidence of the Irish historical capacity to synthesize tradition and experimentation and of the contributors' resourcefulness in tracing these dialectical tensions across artistic mediums.

Ștefania BURLICA
Babeș-Bolyai University, Romania
Email: stefania.burlica@gmail.com

[i] For further comparison between the overarching framework of this volume and the initial aims of the 2019 thematic block, see Németh, Lenke. "Editor's Notes." *Hungarian Journal of English and American Studies* (*HJEAS*) 25, no. 2, 2019: 247–52. https://www.jstor.org/stable/26900003.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 256 - 259
(RECOMMENDED CITATION)

BOOKS

Gyimesi, Timea, Mistreanu, Diana, Freyermuth, Sylvie (éds.), *L'empathie à l'épreuve dans les arts et les littératures de langue française*, Szeged, Szeged University Press, 2025, 384 p.



Le volume *L'empathie à l'épreuve dans les arts et les littératures de langue française*, paru en 2025 aux éditions Szeged Humanities Press sous la triple direction de Timea Gyimesi, Diana Mistreanu et Sylvie Freyermuth, réunit vingt-quatre contributions issues du colloque international au même titre qui a eu lieu en novembre 2023 à l'Université de Szeged, fruit de la collaboration avec l'Université de Luxembourg et l'Université de Passau.

La réhabilitation des émotions dans les études littéraires a commencé dans l'espace anglo-saxon depuis la fin du XX^{e} siècle et en France au cours de la deuxième décennie du XXI^{e} siècle. Ce mouvement critique qui prend enfin en compte les émotions continue sa voie dans l'espace francophone avec cette recherche collective en études littéraires cognitives dans le sillage de Françoise Lavocat (2016), de Sylvie Freyermuth et de Diana Mistreanu (2023).

Les vingt-quatre chercheures et chercheurs explorent les chemins ouverts par le tournant affectif dans les études littéraires en focalisant leur attention sur l'empathie. Afin de rendre compte de la complexité des rapports entre art et empathie, le volume problématise d'une part, les différentes représentations de l'empathie dans l'art et la littérature présentes dans les cultures contemporaines d'expression française et,

©2026 STUDIA UBB PHILOLOGIA. Published by Babeș-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

d'autre part, l'applicabilité et les limites des travaux et des outils qui portent sur l'empathie. Les corpus convoqués par les contributions couvrent un éventail générique et disciplinaire large – du roman à la poésie et à l'essai autothéorique, de la littérature à la cinématographie, des arts de la scène aux arts plastiques et le design. Sur le plan théorique, on y retrouve des directions riches qui mettent en rapport les premiers penseurs allemands (Lipps et Vischer) avec la philosophie occidentale, les travaux récents en neurosciences affectives, la théorie *du care* et la théorie de l'empathie narrative de Suzanne Keen.

Les réflexions sur l'empathie ont été réparties en quatre volets. Le premier volet, intitulé « Empathie et éthique *du care* : enjeux théoriques », explore la relation entre la théorie *du care* et l'empathie à travers quatre textes. La contribution d'Alexandre Gefen « Le tournant affectif des études littéraires » inscrit l'empathie dans ce cadre plus large des études littéraires, tandis que Timea Gyimesi dans son étude intitulée « Quelle voix, quel peuple ? Empathie et aventure conceptuelle dans *La Mer à l'envers* de Marie Darrieusecq » voit l'empathie comme un noyau hétérogène reliant la tradition esthétique, la géo-philosophie de Deleuze et Guattari, l'éthique *du care* et les dernières recherches en sciences cognitives. Avec Diana Mistreanu, dans « Empathie narrative, autothéorie et énactivisme chez Virginie Pesemapeo Bordeleau et Didier Eribon », l'empathie narrative est mise en relation avec l'autothéorie pour montrer comment de nouvelles catégories conceptuelles qui peuvent en être déduites facilitent la compréhension de l'empathie narrative. Enfin, Krisztina Horváth se sert dans « Deux siècles de sollicitude : représentations de la servitude féminine d'*Un Cœur simple* à l'éthique du *care* » de l'éthique *du care* pour examiner la figure de la bonne dans une perspective diachronique.

Le deuxième volet intitulé « Empathie, intermédialité et arts visuels » nous propose de voir l'empathie mise en scène au croisement des différentes perspectives artistiques. Dans « Vivre par procuration : recyclage et empathie dans *Les Larmes* d'Olivia Rosenthal », Judith Karácsonyi se penche sur la relation entre littérature et cinéma, tandis que Gyöngyi Pál explore dans « L'empathie à l'œuvre dans la photographie et la photolittérature » la trace des émotions dans la photolittérature. Barbara Bourchenin, à son tour s'arrête dans son étude intitulée « Fictions et lectures empathiques dans l'œuvre fantomatique de Sophie Callé » sur les présences spectrales. Avec l'étude de Jael Violant Romero González, « La peinture et la musique comme moyen pour réveiller l'empathie dans l'œuvre de Wajdi Mouawad », l'on voit comment le théâtre de ce dernier, grâce à la musique et la peinture, arrive à susciter l'empathie là où elle ne semblait plus possible. Quant à Emmanuel Plasseraud, dans « L'empathie pour les jeunes femmes rebelles dans *Mais ne nous délivrez pas du mal* (1971) de Joël Séria et *Le Bal des folles* (2021) de Mélanie Laurent », il soumet l'analyse comparative de ces deux films français pour rendre compte des mécanismes utilisés pour créer de l'empathie par rapport à la figure de la jeune femme rebelle. Vera Gajiu examine les dessins du peintre français Boris Taslitzky, ancien déporté aux camps nazis, comme possibilité de représenter l'horreur dans l'étude intitulée « Entre imaginaire et empathie : une analyse des dessins de Boris Taslitzky ». L'empathie et l'art du design sont mis en relation par Claire Azéma dans « Empathie et Instauration de l'œuvre à faire. Souriau et le design » sur la base de l'œuvre théorique d'Étienne Souriau. Enfin,

dans « *L'homo diligens,* archétype du visiteur dans *Poïpoïdrome* (Robert Filliou et Joachim Pfeufer) et d'un être empathique », Céline Domengie examine l'empathie à l'œuvre dans la création d'objets ou d'un projet d'installation artistique.

Dans le troisième volet, « L'Imaginaire linguistique, les limites et les troubles de l'empathie », les cinq contributeurs s'arrêtent soit sur les limites, le fonctionnement ou les troubles de l'empathie, soit sur les rapports entre l'empathie et le style d'un autre. Dans l'étude intitulée « De l'empathie représenté à l'empathie suscitée : deux fonctionnements en régimes romanesque et poétique », Sylvie Freyermuth part de l'œuvre poétique de Simon-Gabriel Bonnot et de l'écriture romanesque de Jean Rouaud pour faire ressortir les liens entre la représentation littéraire de l'empathie et les mécanismes à l'œuvre dans le texte pour faire ressurgir l'empathie du lecteur. Dans « Limites de l'empathie. Le cas du *Fou d'Omar d'Abla Farhoud »,* Simona Jişa focalise son attention sur l'impact que la pathologie d'un membre de la famille a sur les relations familiales. Hélène Rufat, quant à elle, montre dans « Du subversif à l'empathie grâce au fragnol de *Pas pleurer* (L. Salvayre) et à « son imaginaire hétérolingue » comment la langue de « l'autre », suscite l'empathie solidaire du lecteur. Dans les deux dernières contributions de ce volet, l'empathie est étudiée du point de vue des marqueurs stylistiques par Eugénie Matthey-Jonais dans « Penser des empathies de la forme avec le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais et par Eva Chaussinand dans « L'empathie a-t-elle un style ? Le cas de *D'autres vies que la mienne* d'Emmanuel Carrère ».

Pour ce qui est du quatrième et dernier volet, il porte sur les « Approches narratives de l'empathie dans les littératures de langue française » et rassemble sept contributions. La première étude, intitulée « Récit d'empathie et (re)construction identitaire dans *La Théo des fleuves* de Jean Marc Turine », appartient à Andrei Lazar qui, en explorant les formes et les moyens narratifs de ce roman, met en évidence la présence d'une « projection empathique » englobant auteur et personnage, ainsi que d'une empathie intertextuelle et intermédiale à même d'inclure le lecteur et son expérience émotionnelle. En ce qui la concerne, Julie Minas examine dans « L'empathie, émotion de la construction de soi et de l'engagement politique : Lola Lafon, *Mercy, Mary, Patty* » l'empathie comme support de la construction de soi et facilitant l'engagement politique. Les travaux de Despina Jderu, « Deuil et empathie. De la collaboration à la tension narrative dans le récit français contemporain » sondent les récits de deuil de la littérature française contemporaine du point de vue de l'empathie, tandis qu'Edit Bors, dans « L'empathie narrative dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma : les oraisons funèbres de Birahima », s'appuie sur ce récit funèbre particulier afin d'analyser les moyens par lesquels il arrive à susciter l'empathie. Antoaneta Robova met en lumière les techniques scripturales d'Éric-Emmanuel Schmitt mises au service d'une poétique empathique dans l'étude : « Pour une poétique empathique chez Éric-Emmanuel Schmitt : empathie imaginative et textuelle ». Quant à Anikó Ádám, dans « L'empathie à l'œuvre d'un texte à l'autre », elle explore les liens entre empathie et traduction, en s'appuyant sur les différentes traductions en hongrois de *L'Étranger* d'Albert Camus. Enfin, dans « Empathie narrative et les oubliés de la société : *Illégitimes* (2021) de Nesrine Slaoui, *Ajar-Paris* (2022) de Fanta Dramé et *Streulicht* (2022) de Deniz Ohde », Marina Ortrud M. Hertrampf se penche sur des textes appartenant aux

littératures postmigrantes d'inspiration autobiographique appartenant à des jeunes écrivaines contemporaines françaises et allemandes pour y déceler les mécanismes empathiques utilisés. Ce dernier volet s'achève par la poésie et les œuvres numériques du jeune poète et artiste Simon-Gabriel Bonnot réunies sous le titre : « Être au monde : poésie et empathie ».

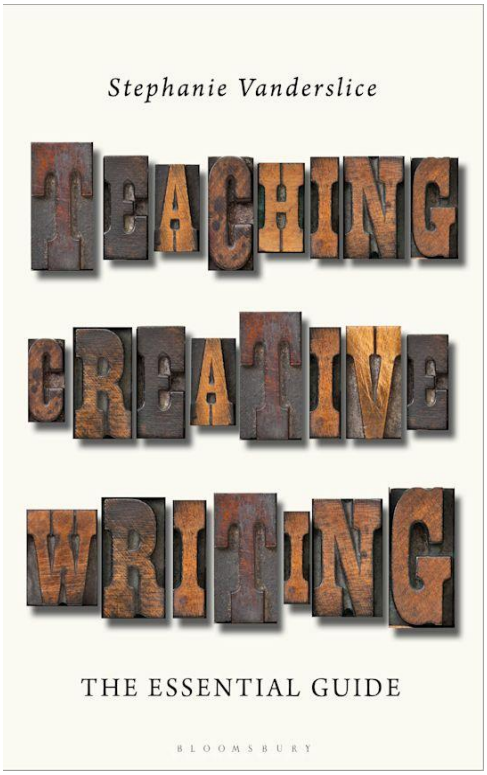
En guise de conclusion, l'ouvrage dédié à l'empathie s'avère très riche en références, en théories remises en question, en problèmes posés et débattus. L'interdisciplinarité (art, littérature, études cognitives) permet à la recherche en littérature de mettre à l'épreuve les outils proposés par d'autres disciplines et de mettre en question ses propres outils. L'art permet aux chercheurs d'affiner leurs résultats de recherche, mais aussi de mettre en scène, à travers l'empathie, notre propre humanité.

Simona-Mihaela MARICA (ILIEŞ)
Université Babeş-Bolyai, Roumanie
E-mail: simona.marica@ubbcluj.ro

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 260 - 262
(RECOMMENDED CITATION)

BOOKS

Stephanie Vanderslice, *Teaching Creative Writing: The Essential Guide*, London: Bloomsbury Publishing Plc, 2024 (paperback edition), 175 p.



Since its inception in the early 20th century and until the 1990s Creative Writing was taught largely without much evidence of pedagogic investigation. This has changed in recent years, with the emergence of Creative Writing Studies, which seeks to scrutinize the practices passed down through what Kelly Ritter called the lore of Creative Writing. In her short book *Teaching Creative Writing: The Essential Guide*, Stephanie Vanderslice seeks to add to this emerging body of research by providing especially beginner teachers with a quick list of tips for thinking of how to approach the subject. The book is divided into thirteen short chapters that touch upon a wide array of topics relating to the field, as well as three appendixes and adopts a very relaxed tone, with the narrative voice often addressing the reader directly, as if a conversation were taking place. With respect to the target reader themselves, not only is the text very much aimed at young individuals who practice within the US education system, but Vanderslice clearly assumes that they are also writers first and teachers second. The advice provided also leans heavily on the author's personal experience in the classroom rather than on research data (though this does exist in the text). Nevertheless,

©2026 STUDIA UBB PHILOLOGIA. Published by Babes-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

such data is scarce in the field as it is, and this book does contain a lot of interesting details and perspectives that would be very useful for anyone just starting out, even (or especially) in an educational system like the Romanian one, where there is no tradition of teaching creative writing and, therefore, no local lore to rely on.

In a mere 175 pages of text, Vanderslice dives into a plethora of diachronic and synchronic issues pertaining to the field of Creative Writing, beginning with a quick history of the field. Dedicating just nine pages to this complex journey, the chapter lacks many of the details that can be found in other works, such as *The Elephants Teach* by D.G. Myers (1996), however, this makes sense, as this book is an essential guide, and is therefore not aimed at providing any in-depth analysis. From here, the author jumps directly into current issues, focusing first on one of the main obstacles that have stood in the way of creative writing studies, namely the myth that one is either born to be a writer or they are not, which subsequently has led to the other belief that writing cannot be taught, but only nurtured. To counter such untested beliefs, Vanderslice draws upon research done by scholars such as Vickie Spandel and Joshua Shenk to demonstrate that this notion of the natural writer was born out of the Romantic era and lacks any verifiable evidence to sustain it. With this nagging issue resolved, the author moves on to more specific issues relating to the pedagogy of Creative Writing, with the third chapter discussing the importance of reading when learning to write, while chapter four deals with the utility of providing in-class writing assignments.

A characteristic of this book is that it jumps from one thing to another, looking to capture as many aspects of teaching creative writing in as little space as possible. Chapter five thus shifts briefly from practical issues to discuss the importance of setting up an in-class environment that is based on diversity and inclusion. Chapter six then focuses on something that brushes shoulders with the field of literary studies, namely "literary" and "genre" writing. Here Vanderslice argues that the divide that exists between the two has always been an artificial construct, stating that "our culture loves to gatekeep, especially in the arts" (57) and that students should be encouraged simply to read broadly so as to draw inspiration from various sources. In chapter seven the author moves the discussion back to pedagogy and examines the efficacy of the standard workshop model, an issue that is certainly important to an American reader, as this is their standard organizational system, but perhaps less so to a European one, since here other models have emerged. Chapter eight then deals with how student work should be evaluated, pointing out that, in her experience, "it's much more important to respond to student work at the beginning and the middle of the process than at the end" (74), thus emphasizing the fact that, in this field, the act of writing is more important than the resulting product. As stated above, Vanderslice's book tends to jump from one aspect to another, and so chapter nine shifts gears again to provide useful tips on how a digital non-native like herself and the presumed reader can approach the process of integrating digital technology into their classroom. Chapter ten then discusses the problem of mental health in the classroom, arguing it is important that we consider "the teacher's role in creating a psychologically safer classroom space" (93), although she admits that the possibility of establishing such a space relies heavily on the reader's university having a clear set of mental health policies. The last three chapters of the book

are perhaps the most US-oriented ones, with chapter eleven discussing how creative writing classes might be integrated into non-philological specializations, chapter twelve touching upon how students can be helped to become career writers and finally chapter thirteen dealing with how those working within the US educational system might manage to balance their careers as both teachers and writers. This is, arguably, the least relevant segment of the text if you are a Creative Writing teacher in Romania.

However, this is not where the book ends, and what follows the thirteen chapters is perhaps one of its most valuable components, namely a three-part appendix section. It includes first a list of organizations, journals and textbooks that are particularly valuable to someone who has taken upon themselves to learn the practice of teaching Creative Writing but must rely mainly on text resources. The second part of the appendix provides a detailed presentation on how to write a teaching statement, which is great for anyone who wants to make sure that they have a clear perspective on what they seek to accomplish in their teaching. Finally, the book closes with information on how to create a course syllabus, including a specific example, and the utility of this is obvious for a beginning teacher who has yet to establish the structure of their class.

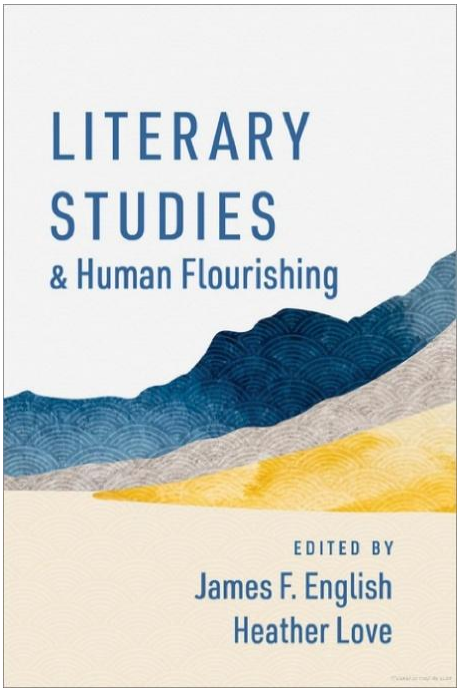
All in all, for anyone just starting out on their journey into the teaching of creative writing this book really is an essential guide. Vanderslice does a fantastic job of capturing the multitude of aspects, be them practical, theoretical or administrative, pertaining to the pedagogy of creative writing. She then presents them in a way that any reader can understand, even if they have not delved deep (or at all) into the literature of Creative Writing Studies. Despite the intended reader clearly being American, the utility of this book is arguably just as – or even more – important to someone from a country such as Romania, where no tradition in the field exits, meaning that a teacher cannot rely on past practices, but must instead look to the experiences of and texts written by others.

Alexandru OLTEAN-CÎMPEAN
Babeş-Bolyai University, Romania
Email: alexandru.oltean@ubbcluj.ro

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 263 - 266
(RECOMMENDED CITATION)

BOOKS

James F. English and Heather Love (eds.), *Literary Studies and Human Flourishing,* Oxford: Oxford University Press, 2023, 230 p.



Literary Studies and Human Flourishing, edited by James F. English and Heather Love (Oxford University Press, 2023), is the third edited collection in Oxford University Press's *The Humanities and Human Flourishing* series. The series also includes volumes on philosophy, history, religious studies, theatre, cinema and media, music, and the visual arts. In the *Preface*, James O. Pawelski, the general editor of the series and the editor of its concluding volume, which shares the title of the series as a whole, discusses the "transformative power of literature" as it emerges from the studies gathered in this book. He places the entire collective project under the sign of a "eudaimonic turn," a concept he had already outlined in his 2013 essay "What Is the Eudaimonic Turn?," included in *The Eudaimonic Turn: Well-Being in Literary Studies*, edited by James O. Pawelski and D. J. Moores (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press). There, as here, the concept is presented as closely connected to positive psychology, especially to the field developed by Martin Seligman and his research group.

Rooted primarily in affect studies, *Literary Studies and Human Flourishing* opens a field of discussion shaped by a series of concepts that organise the essays in the volume: *Bibliotherapy* (Leah Price), *Genre-Intolerance* (James F. English, Scott Enderle, Rahul Dhakecha), *Sage Writing* (David Russell), *Literature of Uplift* (David James), *Black Ecological Optimism* (Sonya Posmentier), *Disability Studies* and the *Eudaimonic Turn* (Janet Lyon), *Geropsychology* (Scott Herring), *Therapeutic Redescription* (Beth Blum), and *Critical Affect* (Heather Love). In the *Introduction*, English and Love define the

©2026 STUDIA UBB PHILOLOGIA. Published by Babes-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

stakes and methodology of the volume through a concern with "forms of inequality," approached "by using the tools of critique, but in a spirit that is broadly ameliorative and aimed toward the individual and collective potential." Their formulation suggests a careful reassessment of the hegemony of critique, in which postcritique appears to remain *within* the field of critical theory rather than to mark a clean break *away* from it. Such a position is persuasive, since the gains of critical theory continue to shape the contemporary theoretical landscape. These gains extend beyond a specialised vocabulary indebted to a passing intellectual fashion. They have also enabled reparative forms of reading in response to an exclusively aestheticising mode of interpretation, once itself hegemonic, which often overlooked the social questions woven into the imaginative texture of the artistic object. What this "project of repair" seeks, then, is less an overcoming of critical theory as an ideological and (ultimately) disciplinary formation than its "amelioration." This amelioration is pursued through methods drawn mainly from affect theory, which shift the angle of illumination cast upon the artistic object rather than altering the critical understanding of art or the ethical perspective that informs it. In other words, the volume proposes a series of emphases meant to disclose both "the histories of injury and damage" (*Introduction*) and the reparative, affiliative capacities of art, through what theorists such as Rita Felski, Paul Saint-Amour, and Heather Love, repeatedly invoked by the contributors, call *redescription* or a *redescriptive disposition*.

The volume's sequence of contributions opens with Leah Price's *Bibliotherapy and Human Flourishing*, which examines the problem of professional and therapeutic reading domains through some reading policies governed by interests and communities that remain partly entangled with a neoliberal logic concealed behind them. To paraphrase Franco Moretti, Price's subject here might be described as forms (in this case forms of *reading*) struggling for space. Until recently, this space had largely been occupied by academic critical reading. Price argues that it is now claimed by *bibliotherapy* or, in David James' terms, by the *literature of Uplift,* as forms of primary, immersive identification between the reading subject and the problems presented by the literary text, together with a mechanical adoption of the solutions it offers. Such proposals, Price shows, belong to a market logic that capitalises on individual or collective vulnerabilities and thereby narrows the reader's freedom of choice. Reading is drawn toward the alleviation of painful symptoms rather than toward the aesthetic and affective gains of the act of reading: "Casting books as a weapon of the weak," Price writes, "the one place where otherwise powerless readers can escape all social constraints, obscures how often the choice to read comes from above as much as within." Therefore, in relation to Price's article, the "eudaimonic turn" proposed by James Pawelski in the volume's preface may apply more convincingly to readers drawn to such practices than to the market segment that directs them through carefully elaborated promotional strategies. Price's contribution to *reader studies* fits the broader concerns of the volume by foregrounding, beyond any historical or neoliberal context, the idea of an *emotional response* to literary reading and the need to reform academic literary studies in light of such forms of contemporary public interest.

In *Bad Habits on Goodreads? Eclecticism vs. Genre-Intolerance among Online Readers*, James F. English, Scott Enderle, and Rahul Dhakecha develop a reader study organised around three research questions: a methodological question, concerning the

construction of databases capable of supporting generalisations about reading; a sociological question, concerning contemporary reading behaviours; and an anthropological question, concerning the shaping influence of Goodreads-type platforms on those behaviours. The "metrics of similarity" on which such platforms rely in order to construct individual profiles and generate recommendations lead English, Enderle, and Dhakecha to identify a narrow form of reading enthusiasm based on "genre intolerance" and the "compulsion to repeat." What emerges from their analysis is a form of "genre tribalism" that statistically challenges the (apparent) eclecticism and the (false) democratisation of reading proclaimed by the algorithmic "digital curation" of these platforms.

In the second part of the volume, Christopher Castiglia's *Flourishing Spirits* establishes a relation of equivalence between spiritualism (understood as a social practice and, perhaps, as a psychological need) and literature, considered through their shared capacity for "belief" in "the *might be*." This belief functions as a form of compensation in relation to what *is*, which often proves insufficient or even traumatic. The result is a choice between *reality* and its *possibilities*, with the latter absorbed as *truths*. What Castiglia describes here might be called a passive version of reading, counterbalanced in turn by an activism of the real, visible in David Russell's essay *Sage Writing: Facing Reality in Literature*. Russell examines the intersection between positive psychology and literature as a way of moving beyond a "disease model," that is, a broadly negative model which, in his view, dominates and affects academic psychology, literary criticism, and the humanities more generally, all of which seem "afflicted by a constitutional aversion to positive claims." To be sure, Russell's premises also contain a form of interrogative relativism, since he first asks "what passes for 'reality' in a given culture, and how a fuller sense of reality may be faced, or seen with a wider vision." The answers range from the identification, in Latour's wake, of historical similarities or functions shared by literature and religion to a distancing from the view of literature as a "set of data" and, following De Quincey, to an understanding of it as "a work of nature," containing relations rather than information alone. Literature may therefore be understood as an interrelational "space of exploration," rather than as a set of prescriptions with immediate practical or psychological applicability.

The third part of the book includes David James's essay *Literature of Uplift*, which examines a recent thematic *trend* on the book market: the emergence of "minor redemptions of everyday life as perfectly acceptable subject-matter for contemporary writing." The issue invites reflection on the relations between the sentimental novel, the psychological novel, and children's or young-adult fiction, considered from the perspective of the ameliorative value attached to the representation of "vulnerable or disenfranchised subjects." The premise seems to be that, in the eyes of the reader of Up Lit, the generic stakes of this literature appear to lie in "textual healing." Sonya Posmentier's *Black Ecological Optimism and the Problem of Human Flourishing* then turns to a question situated at the intersection of "Black literary history and the field of positive psychology: how is it possible for individuals or groups to 'flourish' without collective freedom." Posmentier foregrounds the ethical relations between oppressive models and systems and the possibility of individual flourishing as a subject shaped by such systems. She also considers the nature of fictional (or autofictional) representations of these relations.

The discussion is particularised through a selection of traumatic ecological contexts (such as natural disasters) and medical contexts (such as life-threatening disease). Posmentier examines the relation between what she identifies as a "poetics of feelings," on the one hand, and "individuation," on the other, both of which serve as a basis for various forms of individual investment in communal practices and projects.

The fourth part of the volume opens with Janet Lyon's *Literary Study, the Hermeneutics of Disability, and the Eudaimonic Turn*, in which Lyon clarifies the didactic meanings of the eudaimonic turn, together with its psychological implications. Her arguments are framed through the political functions that may emerge from collaborative conversations around texts concerned with disability, nonnormative bodyminds, ableism, and related issues. The study proceeds by comparing the "hermeneutics of suspicion," placed "in the service of ideological or discursive analysis—usually to unearth disruptive or contradictory forces at work," with the "hermeneutics of affirmation," understood as "engagement with a text's world on its own aesthetic and narrative terms, […] that explore the available, perceptible, evident meanings frankly offered by a text," and, finally, with "reparative reading," which brings the first two together. The theoretical *pro domo* plea is evident here. Scott Herring's *Positive Geropsychology and the Poetics of Later-Life Floundering* continues the volume's concern with disadvantaged communities by focusing on *ageing* communities and on the politics of flourishing that may become both the object of literature devoted to this social group and the object of literary criticism devoted to the field known as "Literary Age Studies."

In the final section of the book, Beth Blum's *Therapeutic Redescription* explores the forms taken by this technique, inherited from the Greco-Roman Stoics, in contemporary autofiction. As in ancient thought, redescription is meant to "emancipate individuals from the false 'impressions' that govern their lives," for therapeutic purposes. The volume closes with Heather Love's *Reading, Critical Affect, and the Project of Repair*, which analyses Eve Kosofsky Sedgwick's *Paranoid Reading and Reparative Reading* and *Minima Moralia* in terms of a paradigm shift (in effect a turn) toward affect theory and toward a postcritical age of literary studies, a direction Sedgwick had already pursued in the 1990s and 2000s.

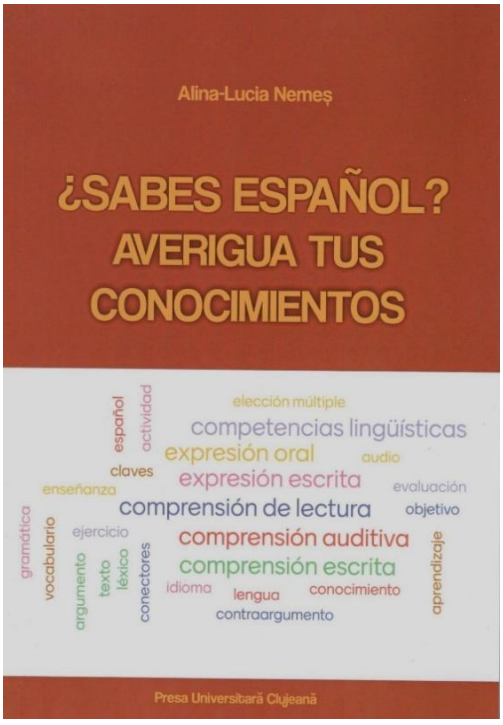
Literary Studies and Human Flourishing thus reconstructs an extensive map of the questions and perspectives involved in literary studies oriented and informed by affect studies. It signals the possible, and indeed necessary, relations between literature and concrete existence, between critical practices and their transaesthetic relevance, between the humanities and social policies, whether individual or communal, and, ultimately, between different and successive ages in the interpretation of literary texts.

Călin TEUTIȘAN
Babeș-Bolyai University, Romania
Email: calin.teutisan@ubbcluj.ro

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXXI, 2, 2026, p. 267 - 269
(RECOMMENDED CITATION)

BOOKS

Alina-Lucia Nemeș, *¿Sabes español? Averigua tus conocimientos*, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2024, 153 p.



Señalamos la aparición del libro más reciente de la autora Alina-Lucia Nemeș, profesora titular en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Facultad de Letras de la Universidad Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca y examinadora certificada DELE. Fruto de su amplia experiencia didáctica, la presente obra se dirige no solo al alumnado que desea poner a prueba sus conocimientos de lengua española, sino también al profesorado que puede disponer de material didáctico para sus cursos de español lengua extranjera o preparación para los exámenes internacionales DELE.

De hecho, el volumen se estructura en diez capítulos que la autora titula *Pruebas*. El primer capítulo comprende cien ejercicios de elección múltiple que averiguan un amplio abanico de conocimientos de gramática, empezando con los artículos, continuando con los posesivos, las preposiciones, las formas verbales de indicativo y subjuntivo, las perífrasis verbales, la correspondencia de los tiempos tanto en indicativo como en subjuntivo. Al final del capítulo se ofrece la clave de los ejercicios, de manera que los aprendientes puedan evaluar individualmente su trabajo y percatarse de sus puntos débiles en su trayectoria de aprendizaje de la lengua española. Este bloque de ejercicios se puede administrar como tal por el profesorado, ya que se presentan de manera gradual,

©2026 STUDIA UBB PHILOLOGIA. Published by Babes-Bolyai University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

desde el nivel A2 hasta los niveles B2-C1 correspondientes al Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas, lo cual resulta de gran utilidad igualmente para cualquier persona interesada en evaluar el nivel lingüístico de un grupo más o menos heterogéneo.

Empezando con el segundo capítulo, todas las *Pruebas,* a excepción de la última, se estructuran según el modelo de los exámenes internacionales de lengua española (DELE) administradas por el Instituto Cervantes. Organizada en torno a dos temas centrales (los libros electrónicos y los hábitos saludables), la segunda *Prueba* incluye ejercicios de comprensión auditiva, un texto adaptado de un artículo de prensa española publicado en Internet para trabajar la comprensión de lectura, recomendaciones para la redacción de un texto argumentativo para practicar la expresión escrita y la clave de los ejercicios. La experiencia pedagógica de la autora se refleja igualmente en la manera en la que ha elegido ofrecer pautas para la resolución de los ejercicios. En este sentido, saludamos la iniciativa de incluir en este primer capítulo que trabaja las diferentes destrezas los elementos constitutivos de un texto argumentativo, a saber la estructura de dicho texto, los tipos de argumentos y los conectores discursivos que aseguran la coherencia y la cohesión textuales.

El tercer capítulo aborda otros temas actuales: el papel de la mujer en la sociedad moderna y las vacaciones. Además del enlace para acceder al texto audio en youtube, la autora proporciona también un código QR, que permite al usuario tener acceso al material desde cualquier dispositivo móvil, lo que representa un elemento muy novedoso en el marco de las obras dedicadas al aprendizaje del español. En la clave de los ejercicios del final del capítulo se ofrece igualmente la transcripción del material audio, lo que facilita la necesidad de comprobar si el texto se ha entendido completamente y la evaluación individual. Para cada competencia en cuestión se ofrecen instrucciones muy claras: tal es el caso de la expresión escrita de este capítulo, apartado para el cual la autora proporciona una lista de ventajas y desventajas de pasar las vacaciones en el mar o en la montaña (p. 56).

Lo que la autora propone evaluar no es solo el lenguaje general, sino también el lenguaje de especialidad. Esta transición hacia el léxico de especialidad se realiza en el cuarto capítulo, donde se abordan los temas de la tecnología y del turismo. Es bienvenida la posibilidad que ofrece la autora de escribir los ensayos argumentativos directamente en una hoja con líneas, lo cual resulta de gran utilidad para las personas interesadas en emplear el libro igualmente como un cuaderno de ejercicios, sin necesitar hojas de sobra.

Además del lenguaje de especialidad económico (con temas como el teletrabajo, el cuidado y la preservación del medio ambiente, compras en Internet vs. compras en tiendas físicas, la importancia del dominio de las lenguas extranjeras en un mundo globalizado), los demás capítulos, excepto el último, más allá de su función primordial, la de evaluar los conocimientos de lengua española, se erigen en verdaderos consejos de desarrollo personal, como por ejemplo las habilidades que necesitan los jóvenes en el ámbito profesional, la «receta» para una vida larga y saludable, los beneficios del pensamiento positivo o recomendaciones para cuidar nuestra salud. Cabe mencionar las referencias culturales (el texto audio sobre la Dama de Elche), o los tópicos en España,

lo cual no solamente enriquece el vocabulario del aprendiente, sino también contribuye a ampliar el bagaje cultural y profundizar en los conocimientos interculturales tan esenciales a la hora de aprender un idioma.

El último capítulo, dedicado a la expresión oral, contiene diez temas para practicar esta competencia. Resaltamos la actualidad de los temas propuestos, adaptados a las realidades socioeconómicas: se proponen sujetos como el trabajo remoto, el conflicto generacional, las nuevas tecnologías, la discriminación, la inteligencia artificial. Para cada tema se ofrecen tanto pistas para el desarrollo de la producción oral, como también algunas explicaciones gramaticales suplementarias, entre las cuales mencionamos los adjetivos que expresan rasgos físicos o morales y las perífrasis verbales de infinitivo que se utilizan para indicar deseo o intención. Igualmente se ofrecen ejemplos de conectores lógicos argumentativos que contribuyen a guiar la exposición oral.

El volumen concluye con una bibliografía recomendada, constituida principalmente por diccionarios en línea de la Real Academia Española, la edición más reciente de la gramática de la lengua española, aparecida igualmente bajo el auspicio de la Real Academia Española y las últimas ediciones de los diccionarios generales rumano-español y español-rumano.

La variedad y actualidad de los textos propuestos y de los tipos de ejercicios (de elección múltiple, de rellenar huecos, ítems de verdadero/falso), la idea de incluir un código QR para los materiales audio y la atención al aprendizaje guiado convierten este volumen en un recurso fundamental tanto para el alumnado que desea mejorar sus conocimientos de lenga española, prepararse para los exámenes internacionales DELE, como también para el profesorado de español lengua extranjera interesado en potenciar el desarrollo equilibrado de las competencias comunicativas de sus estudiantes.

Aparte de los manuales de preparación para los exámenes DELE, en el panorama editorial rumano no existen libros que enfoquen las cuatro destrezas, lo que permite un trabajo integrado de las competencias y favorece una progresión natural en el aprendizaje. Las actividades propuestas se caracterizan por su claridad, su contextualización en situaciones comunicativas reales y su adecuación al nivel lingüístico de los estudiantes. Además, la inclusión de una clave de ejercicios fomenta la autonomía del aprendiz y convierte el material en una herramienta útil tanto para el aula como para el autoaprendizaje.

Su estructura flexible y su orientación hacia el uso funcional de la lengua hacen de esta obra un recurso altamente recomendable que cumple con creces la finalidad expresada por la autora en la Introducción, a saber la «adquisición de un léxico general y un léxico especializado, necesarios para la expresión oral y escrita» (p. 9).

Timea TOCALACHIS
Universidad Babeș-Bolyai, Rumanía
E-mail: timea.tocalachis@econ.ubbcluj.ro