



LA
TORRE DI BABEL

RIVISTA DI LETTERATURA E LINGUISTICA

12_2016



DIPARTIMENTO DI ANTICHISSICA, LINGUE, EDUCAZIONE, FILOSOFIA (A.L.E.F.)

Area di Lingue e Letterature Straniere

LA TORRE DI BABELE. RIVISTA DI LETTERATURA E LINGUISTICA

Direttore Laura Dolfi

Direttore responsabile Remo Ceserani

Redazione MUP Editore

Testi a cura di Olga Perotti e María Joaquina Valero Gisbert

Comitato scientifico nazionale

M. Bertini (Università di Parma), D. Carpi (Università di Verona), A. Castoldi (Università di Bergamo), L. M. Crisafulli (Università di Bologna), L. Dolfi (Università di Parma), K. Elam (Università di Bologna), F. Ferrari (Università di Trento), M. Lavagetto (Università di Bologna), P. Menarini (Università di Bologna), G. Michelini (Università di Parma), G. P. Piretto (Università di Milano), A. Serpieri (Università di Firenze), G. Silvani (Università di Parma), L. Sozzi (Università di Torino), S. A. Valenti (Università di Parma).

Comitato scientifico internazionale

J. Cañas (Universidad de Extremadura, ES), C. Faversani (Université de Paris VIII, Saint Denis, FR), H. Höller (Paris Lodron Universität, Salzburg, A), E. V. Ivanova (IMLI Institut Gor'kij Mirovoj Literaturny Akademii Nauk, Mosca, RU).

Comitato di redazione

N. Cabassi, M. Canepari, E. Martines, E. Pessini, B. Sellinger, M. J. Valero Gisbert.

È vietata qualsiasi riproduzione, anche parziale, dei testi e delle immagini senza esplicita autorizzazione. L'editore si dichiara disponibile al riconoscimento di eventuali diritti d'autore per le immagini pubblicate.

ISSN 1724-3114. Autorizzazione del tribunale n. 1/2005 del 7/2/2005

© 2016 Monte Università Parma Editore

Design Simone Pellicelli

MUP Editore è una impresa strumentale della



WWW.MUPEDITORE.IT

LA
TORRE DI BABELLE

RIVISTA DI LETTERATURA E LINGUISTICA 12_2016

**DISCORSO
E ORALITÀ**

MUP



SOMMARIO

DISCORSO E ORALITÀ

INTRODUZIONE

OLGA PEROTTI e MARÍA JOAQUINA VALERO GISBERT 7

LETTERATURA

ELENA PESSINI

Dialogue et Relation dans l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant 17

FRANCESCO VASARRI

Oralità e colloquio nei versi di Vivian Lamarque 35

SIMONETTA VALENTI

Oralité humaine et discours animal dans Anima de Wajdi Mouawad 51

VALENTINA SARDELLI

19 giugno 1924: breve commento alla commemorazione funebre di Franz Kafka 89

OLEKSANDRA REKUT-LIBERATORE

Oncofonia e oncografia: registri e intersezioni 103

LINGUISTICA

NICOLETTA CABASSI

Russico dialecto e lingua slavonica:
annotazioni a margine di una grammatica-frasario di fine Seicento 129

JOSÉ J. GÓMEZ ASENCIO

*Del valor de las autoridades y de sus muestras de lengua
(en la gramática tradicional española)* 145

MICÒL BESEGGI

Translating orality in subtitles 169

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ ABELLA

Mimesis de la oralidad y cómic 195

ELISABETTA LONGHI, CHIARA ANGELINI, KATHARINA JAKOB

*Videokonferenzen: Computervermitteltes Tandemlernen
zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit* 221

Appendice

Abstracts

Gli autori

252

261

INTRODUZIONE

- Olga Perotti e María Joaquina Valero Gisbert -

Loralità è senza dubbio uno degli argomenti che più attenzione ha destinato negli ultimi tempi; tuttavia, se in letteratura ne è stato affrontato lo studio già in passato¹, in linguistica, invece, pur sperimentando un crescente interesse già verso la metà del Novecento, le ricerche sul tema si sviluppano soprattutto nel XXI secolo, grazie alle applicazioni derivate dalla creazione di *corpora*. In effetti, gli studi linguistici per tradizione – come del resto è accaduto spesso anche in letteratura – hanno privilegiato il testo scritto tralasciando la lingua parlata.

Va ricordato, inoltre, che l'argomento è stato analizzato seguendo molteplici prospettive, determinate dall'assenza di una definizione univoca del concetto di oralità come punto di riferimento per le indagini in questo ambito. Infatti, mentre l'oralità in letteratura rimanda alla differenziazione 'stilistica' tra testo orale e testo scritto, nell'area linguistica è affrontata da diversi punti di vista, sul piano della fonetica e dell'analisi del discorso. Uno degli aspetti sui quali più ci si è soffermati è proprio l'oralità intesa come uso della lingua

¹ Si vedano al riguardo Alberto Montaner Frutos, *El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII. En torno al vol. VII de Edad de Oro*, in "Críticón", 45 (1989), pp. 183-198; Rafael Rodríguez Marín, *La lengua coloquial en la novela española de la Restauración decimonónica*, in José Polo Polo, Pedro Álvarez de Miranda (coord.), *Lengua y diccionarios. Estudios ofrecidos a Manuel Seco*, Arco Libros, Madrid 2002, pp. 219-233.

in una situazione comunicativa specifica nella quale lo scambio si caratterizza per l'uso di deittici, intensificatori, ridondanze, anacoluti, ecc. Questa realizzazione orale avviene mediante una determinata varietà linguistica, quindi attraverso un registro, nozione che Bosque² definisce come «mecanismos que permiten la adecuación del discurso al contexto» e, non a caso, uno dei registri più studiati all'interno della varietà diafasica è il denominato 'colloquiale'.

Per quanto concerne l'ambito letterario, sono fondamentali le ricerche sul registro colloquiale condotte a partire dalle opere dei classici, in cui questa varietà linguistica è analizzata dalla prospettiva dell'uso «o forma de uso, de la lengua»³. Seco lo spiega chiaramente quando afferma che «Es [...], la lengua común, la lengua que está al servicio de toda la *comunidad*, el material con que el *individuo* autor ha de edificar su obra individual»⁴. In effetti, l'oralità è considerata argomento letterario dal momento in cui rimanda alla descrizione della lingua dei personaggi. Ancora Seco⁵ sottolinea, a questo proposito, come i dialoghi nel teatro – già da *La Celestina* – abbiano la funzione di completare la caratterizzazione dei personaggi. Rodríguez Marín⁶ richiama l'attenzione sul fatto che gli scrittori del XIX secolo, nel tentativo di offrire un ritratto della società del loro tempo, cerchino di «plasmar artísticamente la complejidad inherente a las situaciones, a los actos, a los caracteres y comportamientos objeto de su representación». Una riflessione che si ritrova successivamente anche in numerosi altri lavori, come quello di Díaz Padilla sul teatro di Gala, oppure di Hernando Cuadrado su *El Jarama* di Ferlosio. È opportuno comunque sottolineare che proprio l'assenza dei personaggi 'che parlano' è uno dei principali elementi che separano il parlato conversazionale reale dall'imitazione, o parlato prefabbricato, in ambito letterario.

² Ignacio Bosque *et al.*, *Lengua castellana y literatura II*, Akal, Madrid 1999, p. 171.

³ Manuel Seco, *Lengua coloquial y literatura*, in "Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas", 20/2 (116) (marzo-abril de 1984), pp. 5-16, <<http://www.jstor.org/stable/27934864>> (consultato il 10 ottobre 2016).

⁴ *Ibidem*, p. 5. Corsivo della citazione.

⁵ Seco, *Lengua coloquial y literatura*.

⁶ Rodríguez Marín, *La lengua coloquial...*, pp. 108-109.

Sul versante linguistico, Cortés Rodríguez⁷ traccia un panorama degli studi sullo spagnolo colloquiale distinguendo diverse tappe a partire dalla metà del XX secolo. In particolare, nei primi quindici anni (tra il 1950 e il 1966) le indagini sono influenzate dalla stilistica, la dialettologia e le prospettive descrittivo-funzionali; tra il 1966 e il 1979 si aggiungono la dialettologia sociale e la sociolinguistica; nel periodo successivo, e fino ai nostri giorni, è l'analisi del discorso ad affermarsi e prevalere sugli altri ambiti. Non si è trattato di un percorso facile, poiché l'orientamento assunto dalla ricerca richiedeva la creazione di una metodologia basata sulla pragmatica e sulle strategie discorsive usate dai parlanti nei loro atti di comunicazione; si rendeva necessaria, inoltre, la creazione di *corpora* orali che sostituissero i testi scritti letterari utilizzati fino ad allora. Tra gli esperti che hanno contribuito pionieristicamente a promuovere gli studi sull'oralità, ricordiamo Beinhauer⁸, Criado de Val⁹, Narbona¹⁰, Vigara Tauste¹¹, Polo¹². Tre sono i principi che Vigara Tauste individua nell'argomentazione del discorso: l'espressività, la spontaneità e l'adeguatezza alla situazione comunicativa, che implicano anche altri aspetti quali l'interazione, i turni di parola, ecc. Nell'ultimo decennio del XX secolo le teorie pragmatico-discorsive acquisiscono maggiore rilievo soprattutto nell'analisi del cosiddetto 'spagnolo colloquiale'. Ha contribuito ad approfondire questo tema il gruppo Val.Es.Co. dell'Università di Valencia, le cui ricerche si propongono di descrivere e spiegare, partendo da *corpora* orali, proprio lo spagnolo colloquiale: in altre parole, la conversazione spontanea che, come spiega Briz¹³ «se basa en principios prag-

⁷ Luis Cortés Rodríguez, *Tendencias actuales en el estudio del español coloquial*, Universidad de Almería, Almería 1994.

⁸ Werner Beinhauer, *El español coloquial*, Gredos, Madrid 1985³.

⁹ Manuel Criado de Val, *Estructura general del coloquio*, S.G.E.L., Madrid 1980.

¹⁰ Antonio Narbona, *Sintaxis del español coloquial: algunas cuestiones previas*, in Antonio Briz, José Ramón Gómez Molina, María José Martínez Alcalde y grupo Val.Es.Co. (eds.), *Pragmática y gramática del español hablado. El español coloquial*, Pórtico, Zaragoza 1996, pp. 157-175.

¹¹ Ana María Vigara Tauste, *Aspectos del español hablado*, S.G.E.L., Madrid 1980.

¹² José Polo, *El español familiar y zonas afines (Ensayo bibliográfico)*, in "Yelmo", 1-28 (1971-1976).

¹³ Antonio Briz, *El español coloquial en la conversación: esbozo de pragmalingüística*, Ariel, Barcelona 1998, p. 9.

máticos de cooperación y estrategia». Alla base di tali indagini vi è la constatazione che questi aspetti non sono solitamente affrontati nelle grammatiche, il che ne determina l'assenza nell'insegnamento della lingua straniera. D'altra parte, il livello linguistico appartenente allo spagnolo colloquiale è attualmente il più studiato in ambito ispanico, anche se non mancano lavori che si concentrano sull'aspetto sintattico¹⁴. Nella conversazione ci sono gruppi di parole che sono più utilizzati in questo mezzo rispetto allo scritto e un fattore importante è la frequenza d'uso di una determinata espressione.

Nell'area di italianistica, spiccano le pagine di Berruto¹⁵, De Mauro¹⁶, Bazzanella¹⁷ e Berretta¹⁸, che individuano i tratti della lingua parlata. In particolare Bazzanella, nell'analisi della conversazione condotta sulla pragmatica, esamina i fenomeni discorsivi tra cui, oltre a quelli già richiamati, l'uso delle interruzioni e le riformulazioni che avvengono nello scambio comunicativo; in altre parole, si occupa della funzionalità dei segnali discorsivi legati alla situazione contestuale in cui vengono realizzati.

Il numero sempre più crescente di pubblicazioni sull'oralità è una prova tangibile dell'interesse che questo aspetto della lingua ha suscitato nella comunità scientifica. Le implicazioni che derivano dalla recente affermazione delle ricerche in tale direzione appaiono evidenti sia in letteratura sia nel campo della linguistica applicata e della traduttologia.

Di questi temi, discorso e oralità, si occupano i dieci contributi riuniti nel numero della "Torre di Babele" che qui presentiamo, organizzato come di consueto in due sezioni, letteraria e linguistica, nelle quali gli autori affron-

¹⁴ Si veda al riguardo Narbona, *Sintaxis del español coloquial...*

¹⁵ Gaetano Berruto, *Varietà diamesiche, diastratiche e diafasiche*, in Alberto A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Bari 1993, pp. 37-92.

¹⁶ Tullio De Mauro et al., *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Etaslibri, Milano 1993.

¹⁷ Carla Bazzanella, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, La Nuova Italia, Firenze 1994.

¹⁸ Monica Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana. Scritto e parlato*, vol. II, Einaudi, Torino 1994, pp. 239-270.

tano l'argomento da molteplici punti di vista, unendo alle riflessioni teoriche applicazioni concrete a documenti e scritti di vario genere.

Pensiero teorico e testo letterario si intrecciano, appunto, nel contributo di Elena Pessini, che dimostra come il concetto di Relazione, una delle idee centrali nella riflessione del poeta e romanziere martinicano Édouard Glissant (autore anche di numerosi saggi tra cui il fondamentale *Poétique de la Relation* del 1990), percorra tutta la sua produzione letteraria. L'attenta analisi dei dialoghi di alcune opere glissantiane mette in luce che l'intenzione dell'autore non è tanto quella di trasferire al testo scritto la pratica del discorso orale, quanto piuttosto rappresentare la comunicazione tra personaggi che si trovano agli antipodi gli uni dagli altri.

Rimaniamo nell'ambito delle letterature francofone con il lavoro di Simonetta Valenti, incentrato sul recentissimo romanzo *Anima* (2012) del libanese Wajdi Mouawad; fulcro della narrazione è l'effetto spaesante creato dagli interventi degli animali che il protagonista incontra nel suo percorso e che si alternano come voci presenti nel racconto; la peculiare strategia narrativa, che porta a un insolito rovesciamento della prospettiva, consente una riflessione approfondita sul discorso animale e il discorso umano, costantemente giustapposti nel testo.

Ancora l'uso di specifiche strategie testuali di resa del parlato, in questo caso nella poesia italiana contemporanea, è al centro dell'indagine accuratissima di Francesco Vasarri sulla presenza dell'oralità e del linguaggio colloquiale nei versi di Vivian Lamarque. Partendo dalla solida base teorica degli studi di Testa e Ong, Vasarri riflette inoltre sul valore interpretativo che assumono le abbondanti strutture dialogiche impiegate dalla scrittrice. Particolarmente suggestive appaiono le osservazioni sul legame tra il linguaggio infantile e la mentalità pre-alfabetica, così come quelle sulla «dimensione ultima dell'oralità» ovvero il progressivo perdersi della capacità linguistica proprio della vecchiaia, espressa nei versi con la forma inusuale di un «apprendimento della dimenticanza».

Grande spazio all'oralità viene dato da Valentina Sardelli nel suo commento alla commemorazione funebre di Franz Kafka pronunciata a Praga il 19 giugno 1924 da Johannes Urzidil, allora giovane aspirante letterato che frequentava i più maturi scrittori del Circolo praghese. Dall'analisi dell'in-

tervento commosso di Urzidil, la cui trascrizione è stata fortunatamente ritrovata molti anni dopo la cerimonia, emergono i tratti propri del discorso orale, che si muove, come sottolinea Sardelli, tra pensiero, scrittura ed esposizione verbale e ci permette di cogliere, anche a distanza di tempo, l'atmosfera dell'evento e tutte le sfumature del coinvolgimento emotivo dell'oratore.

Chiude la sezione letteraria Oleksandra Rekut-Liberatore, che si sofferma sulla sorprendente presenza di espressioni legate all'oralità in un'ampia rassegna di testi italiani letterari, autobiografici e divulgativi nei quali, con registri e intenzioni diversi, si racconta la malattia tumorale; attraverso una minuziosa analisi diacronica che va dalla narrativa di Verga a scritti degli anni post Duemila, l'autrice individua un ricco repertorio di aspetti linguistici che avvicinano sempre più la scrittura all'oralità, quali perifrasi ed espressioni popolari volte a mascherare il vero nome della malattia, cui si aggiungono nelle opere del XX secolo strategie descrittive ricavate da dialetti e lingue altre, per arrivare all'uso di bestemmie, maledizioni, slang e conversazioni del/col proprio corpo malato nei testi più recenti.

La sezione linguistica raccoglie cinque contributi che spaziano dalla grammatica (Cabassi, Gómez Asencio) alla traduzione (Beseghi, Rodríguez), alla didattica della L2 (Angelini, Jakob, Longhi).

Affascinante risulta la ricerca condotta da Nicoletta Cabassi che si concentra su scritti che riguardano la lingua parlata russa. Particolarmente innovativa la prospettiva adottata, grazie alla quale l'autrice dà voce ad autori non russi ma stranieri; il punto di vista non è quello di chi conosce a fondo la propria lingua bensì di chi l'ha acquisita e la usa per diverse finalità. Si ripercorre la vita di testi dal XVII secolo in avanti, scritti che riflettono diversi aspetti della lingua orale russa e hanno uno scopo ben preciso, quello di assistere altri stranieri nella comunicazione e nei loro rapporti commerciali.

L'intervento di José Jesús Gómez Asencio indaga sul ruolo che le autorità letterarie hanno avuto nella descrizione della norma linguistica. Riflette sulle modalità con cui i grammatici registrano la norma e l'uso nella storia della grammatografia spagnola e sul fatto che, di fronte all'impossibilità di registrare l'incommensurabilità di una lingua parlata, si è obbligati a fare delle selezioni che risultano inevitabilmente soggettive. Osserva come le scelte di avallare determinati usi attraverso le fonti letterarie siano in realtà la ratifica del pensiero

e del gusto del grammatico che individua le autorità riportate. Sottolinea, inoltre, che determinate opinioni differite nel tempo subiscono delle modifiche e, di conseguenza, assumono una valenza diversa.

Il contributo di Micòl Beseghi indaga sul complesso problema della traduzione dell'oralità nei sottotitoli in un'area di interesse emergente quale è la traduzione audiovisiva; presenta una approfondita analisi della traduzione in italiano di una serie di elementi propri della lingua orale (fra cui marcatori discorsivi, interiezioni, ecc.) da parte dei sottotitolatori professionisti, messa a confronto con la versione offerta dai non professionisti o *fansubbers*.

Rosa María Rodríguez Abella si occupa della rappresentazione dell'oralità nel fumetto, un settore scarsamente considerato e tanto necessario negli studi di traduzione. Concretamente, mette a fuoco la resa in italiano dell'espressività contenuta nelle nuvolette o *balloons* poiché lì si trovano, come ci indica l'autrice, «los textos que permiten dar la palabra a los personajes y reflejar también sus pensamientos»; tale riflessione le permette di evidenziare sapientemente gli elementi che riguardano il discorso orale e l'adeguatezza delle scelte operate dal traduttore.

Elisabetta Longhi, Katharina Jakob e Chiara Angelini, infine, richiamano l'attenzione sull'oralità e la capacità argomentativa in ambito accademico, un aspetto poco indagato nell'insegnamento di una L2. Attraverso un attraente progetto di videoconferenze realizzate in tandem tra l'Università di Magenza (Mainz) e l'Università di Parma, analizzano le peculiarità linguistiche emerse dalle conversazioni durante questi incontri virtuali, e mettono in luce le differenze tra l'oralità in un contesto colloquiale e in un altro più formale come quello universitario.

La ricchezza, eterogeneità e opportunità dei lavori raccolti in questo volume dimostrano, ancora una volta, l'attualità e l'interesse per gli aspetti linguistici legati all'oralità. Vogliamo sottolineare, inoltre, l'importanza che il tema ha assunto nell'ambito sia della linguistica applicata che della traduzione e ci auguriamo che questi saggi possano non solo arricchire la bibliografia con riflessioni provenienti da diverse prospettive e settori di studio, ma che possano anche contribuire a dare risposta alle problematiche suscitate dal 'trattamento' discorsivo dell'oralità nelle sue molteplici sfaccettature, suggerendo nuovi orizzonti nelle ricerche sul tema.



LETTERATURA



a cura di Olga Perotti

DIALOGUE ET RELATION DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE D'ÉDOUARD GLISSANT

- Elena Pessini -

Au moment où nous écrivons, le 21 septembre – date anniversaire de la naissance d'Édouard Glissant – a été choisi pour célébrer un événement qui donnera sans doute une nouvelle impulsion et une nouvelle orientation aux études glissantiennes. Après que l'intégral des manuscrits de l'écrivain martiniquais a été déclaré «trésor national» en décembre 2014 par le Ministère de la Culture et de la Communication, une cérémonie a eu lieu à la Chancellerie, à la présence de la Ministre Christiane Taubira pour présenter un ensemble de sources manuscrites préparées par les soins de Raphaël Lauro¹. Le vœu exprimé par les chercheurs et les spécialistes est que tout ce matériel qui contient des textes allant de 1950 jusqu'à la mort d'Édouard Glissant puisse être racheté par la Bibliothèque nationale de France et mis à la disposition de ceux qui souhaitent plonger au cœur de la genèse de ses œuvres. Nous ne savons donc pas encore ce que révéleront ces nouveaux textes² mais

¹ Raphaël Lauro est l'auteur d'une thèse sur Édouard Glissant soutenue en janvier 2015, intitulée *Édouard Glissant. Penseur du Monde, poète de la Terre*. Dernier assistant de Glissant il a accompli le travail d'inventaire des archives de l'écrivain.

² Raphaël Lauro donne quelques indications précieuses sur la matière des archives: «aussi les chercheurs impatientes de découvrir ce que renferme ce fonds doivent-ils savoir ceci: qu'entrer dans les archives de Glissant revient aussi bien à plonger au cœur de l'élaboration d'une œuvre de poésie et de pensée qu'à découvrir des aspects longtemps délaissés et souvent méconnus de la

les proches de l'écrivain, ceux qui les ont parcourus, qui les ont classés, disent tous ce rapport quasi charnel de Glissant avec l'acte d'écriture. C'est Patrick Chamoiseau qui exprime sans doute le mieux, grâce à sa prose poétique et à une connaissance profonde de son ami et maître, le rapport de Glissant avec le texte écrit. Nous ne pouvons citer l'intégral de son intervention lors de la cérémonie, que l'on peut lire sur le site de L'Institut du Tout-Monde, mais nous choisissons d'en rapporter ici un extrait particulièrement significatif :

Ensuite, il y a la plume, l'encre et la plume, jamais de stylo-bille autant que je m'en souviens, sans doute là-aussi, par ce biais de la plume, le rappel des soifs de connaissance sur les bancs de l'école, le souvenir invoqué d'une écriture d'enfant, qui se cherche, qui s'applique auprès des encriers de plomb, qui apprend à dompter la plume sergent-major. Sans doute aussi, le souvenir du crissement quasi imperceptible de cette plume filant les volutes de son encre, distribuant sa pensée, ses intuitions, ses fulgurances toujours plus vastes et que sa main tentait de deviner au vol. Et puis, cet amour du papier, pas seulement du papier, mais du cahier, avec autant que je m'en souviens, ces couvertures rigides, ces reliures cartonnées, noires, qui figuraient le livre. Et puis, cette écriture serrée, économe de la place, stigmaté d'une époque où la feuille était rare, le cahier introuvable et précieux, où il fallait optimiser l'espace, et puis sans doute le vœu de ne pas s'étaler mais de tramer les profondeurs, de fouiller les silences, d'organiser les cris, faire lever du sillon le plus dense une parole fondatrice³.

pensée contemporaine. Ne serait-ce qu'en cela, ces archives constituent bien plus qu'une somme documentaire d'éléments indispensables à la connaissance génétique d'une œuvre littéraire. Parce qu'elles révèlent l'intensité de l'interrogation critique qui anima les intellectuels antillais et africains dans les années 1950-1960, parce qu'elles dévoilent les structures d'un engagement résolument poétique et politique à l'heure de la décolonisation et des premières indépendances, parce qu'elles signalent, enfin, une attention particulière aux mutations et aux enjeux du monde nouveau, elles témoignent ensemble d'une époque et d'un esprit partagé à un moment donné de l'Histoire», <<http://www.edouardglissant.fr/tresornational.html>>.

³ Chamoiseau, *Dans l'écriture d'Édouard Glissant*, <<http://toutmonde.com/archivesglissant2.html>>.

Édouard Glissant a été lui-même maintes fois amené à s'expliquer sur ce rite de l'écriture manuscrite⁴, qu'il n'a jamais transformé au cours du temps malgré l'irruption des ordinateurs et des technologies de plus en plus sophistiquées, sur cette méthode consolidée qui n'accepte qu'une fois que le texte définitif est écrit à la main l'intervention des machines pour faciliter le passage à l'éditeur. L'importance du texte écrit s'impose aussi bien sûr dans la place qu'occupe l'œuvre des autres écrivains, poètes et intellectuels qu'il a inlassablement lus et relus. Fils de la culture antillaise qui s'est pendant longtemps transmise oralement, pétri de la parole des conteurs, Glissant a commencé très tôt aussi à interroger les textes écrits de ceux qui l'ont fasciné et intrigué. Son œuvre s'est bien construite sur ces deux piliers apparemment antithétiques, d'un côté la force de la culture orale et de l'autre, la tradition de la parole écrite. Dans le dernier ouvrage qu'il laisse à ses lecteurs, en guise de testament, *La Terre le feu l'eau et les vents, une anthologie de la poésie du Tout-monde*⁵, il parvient à unir ces deux aspects. Bâtie comme un réservoir de textes poétiques qui ont interpellé Glissant⁶, tout au long de sa vie, pour toutes sortes de raisons, cette anthologie, par les extraits qu'elle recèle, dit à la fois l'importance de la tradition littéraire écrite et la richesse du patrimoine oral. Nous y trouvons les transcriptions de chants de l'ancien Mexique, des poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord, l'épopée Bambara, un Hain-Teny de Madagascar qui côtoient Paul Claudel

⁴ Dans un entretien avec Philippe Artières paru en 2004 dans le numéro 23 de la revue "Genesis" («Je ne suis pas un bon archiviste!»), dont des extraits paraissent sur les pages du site de l'Institut du Tout-monde sous le titre *Pratiques d'écriture, quête de totalité*, il illustre lui-même sa méthode d'écriture de tous ses textes, tous genres confondus: «Oui. Je n'écris jamais sur des feuilles de papier ou des cahiers ordinaires. J'ai besoin pour l'écriture de la préfiguration du livre et ça c'est important. Quand je fais un manuscrit, j'écris sur ces fameux livres qui préfigurent le livre, et quand je tape, c'est avec une minutie féroce. Je ne *supporte pas* la page de tapuscrit qui ne soit pas absolument parfaite, comme si c'était un livre, comme si c'était le livre. Les espaces, les cadrages... comme si c'était le livre», <<http://www.edouardglissant.fr/ecriture/html>>.

⁵ Glissant, *La Terre le feu l'eau et les vents...*

⁶ Voir, en particulier, sur la construction de l'*Anthologie*: Delpech-Hellsten, *La composition de l'Anthologie avec Édouard Glissant...*, dans *Le frémissement de la lecture*, pp. 193-205.

et Lautréamont. *L'Anthologie* veut avant tout, me semble-t-il, célébrer la beauté des textes et c'est au lecteur d'établir des liens, des connexions qui pourraient les rassembler, au-delà des intentions de celui qui les a mis en présence. Il s'agit là du dernier réseau de Relation sur lequel l'écrivain a réfléchi. Encore une fois ce terme fait figure d'une sorte de clef de voûte, de sésame par lequel il faut passer pour pénétrer dans l'univers glissantien, ô combien fascinant et captivant. Une idée qui contient toutes les autres, à l'ombre de laquelle prennent place la Créolisation, la Diversité, le binôme de l'Un et du Divers, la Poétique de la Trace et du Détour, le Chaos, l'Errance, etc... Une relation nouvelle, il faut le souligner, qui n'a rien à voir avec les bons sentiments, faciles, n'engageant souvent à rien, avec une fraternité universelle et diluée. L'essai *Poétique de la Relation* publié en 1990⁷, qui nous semble constituer le cœur de la pensée glissantienne, s'efforce de fixer les contours d'une idée qui sera ensuite constamment ressassée dans tous les textes théoriques au sein desquels l'écrivain continuera sa réflexion⁸. Il est bien difficile, même dans cet essai, de trouver une définition exhaustive d'un terme qui prend forme au fil des pages, par ajouts, par détours, par retours et précisions, par des approches qui soulignent parfois la difficulté qu'a le langage à le saisir:

La Relation relie (relaie), relate. Domination et résistance, osmose et renfermement, consentement de langage et défense des langues. Leur totalisation ne produit pas un procédé net, ni perceptible avec certitude. Relié (relayé), relaté ne se combinent pas de manière conclusive. Leur mélange en désapparence (ou profondeur) n'est pas marqué, en surface, d'un révélat. La poétique de la Relation fait tressaillir ce révélat, par solliciter l'imaginaire. Ce qui ressort le mieux de la Relation, c'est ce qu'on en pressent⁹.

⁷ Glissant, *Poétique de la Relation (Poétique III)*.

⁸ Les essais qui suivent ont pour titres *Traité du Tout-monde (Poétique IV)*, *La Cobée du Lamentin (Poétique V)*, *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)* et *Philosophie de la Relation...*

⁹ Glissant, *Poétique de la Relation (Poétique III)*, pp. 187-188.

L'idée de Relation et la poétique qui en dérive n'intéresse Glissant qu'à partir du moment où elle rapproche des réalités, des domaines, des êtres qui sont apparemment fort éloignés ou fort peu assimilables. Une relation qui vaut la peine d'être examinée justement parce qu'elle partirait d'un choc, de différences qui se heurtent et qui, après l'impact de la rencontre, doivent se côtoyer. Nous prendrons comme exemple, pour illustrer notre propos, la démarche qui a conduit Édouard Glissant vers les deux écrivains auxquels il a consacré la plus grande partie de son travail critique: William Faulkner et Saint-John Perse. Deux noms que l'on rencontre très tôt dans les recueils d'essais glissantiens, dès *L'Intention poétique*¹⁰, et autour desquels l'auteur conduit une réflexion constante et fouillée. Pour Faulkner, elle aboutira même à un volume entièrement consacré à l'écrivain américain: *Faulkner, Mississipi*¹¹. On pourrait dire, sans forcer les mots, que la fréquentation de ces deux grands auteurs, apparemment fort éloignés l'un de l'autre, a été inlassable et qu'elle s'est tissée à travers un réseau de fidélité et de lectures obstinées. Malgré les zones opaques et les incompréhensions au sens étymologique du terme, mais surtout à cause d'elles, Glissant ne cesse de tenter des approches dans son désir d'interroger le génie de l'Autre. Il n'est pas de domaine où il n'ait essayé de mettre en œuvre cette idée qui peut prendre la forme d'une poétique ou d'une esthétique. Nous essaierons de nous concentrer sur une des applications de cette théorie de la Relation dans le domaine romanesque. Avant de s'intéresser, avec ses derniers romans (*Tout-monde*¹², *Sartorius*¹³, *Ormerod*¹⁴), aux différents types de Relation qui se tissent au niveau planétaire entre les peuples du monde entier – mais aussi au niveau temporel entre les hommes ayant appartenu à des époques différentes –, Glissant a voulu s'interroger sur les réseaux de liens qui se sont constitués sur les territoires des Caraïbes, et en

¹⁰ Id., *L'Intention poétique*.

¹¹ Id., *Faulkner, Mississipi*.

¹² Id., *Tout-monde*.

¹³ Id., *Sartorius*...

¹⁴ Id., *Ormerod*.

Martinique en particulier, faire de ce questionnement la trame de ses récits. Relations entre maîtres et esclaves, entre esclaves marrons et esclaves soumis aux lois cruelles des Habitations, relations entre békés et marrons, entre blancs et esclaves d'Habitations; un tissu de rapports complexes, à multiples facettes, pour certains d'entre eux à la limite de l'humain, qui a caractérisé un moment douloureux et crucial de l'histoire de la modernité. L'objectif principal du romancier nous semble, à une lecture attentive des textes, répondre au désir authentique de fuir les clichés, les stéréotypes, pour approcher véritablement ce qui se joua à cette époque. Il dispose, pour la mise en texte de ces rapports, de la vaste palette offerte par les choix narratifs possibles mais nous souhaitons nous pencher ici sur la technique du dialogue, ce dernier étant par sa nature la façon la plus naturelle d'explicitier la Relation. Quel usage Édouard Glissant fait-il du dialogue et de la forme dialoguée? Cette dernière est-elle, pour le texte glissantien, un des lieux préférés de réflexion sur la Relation? Nous essaierons de répondre ici à ces questions qui permettent de creuser les rapports entre la théorie glissantienne et la structure de ses textes.

C'est sans doute *Le quatrième siècle*¹⁵, publié en 1964, qui exploite comme nous espérons le démontrer, toutes les possibilités que la forme dialoguée offre au romancier, mais avant de réfléchir sur ce récit qui est justement construit comme un dialogue constant, et pourtant maintes fois interrompu, entre le quimboiseur Papa Longoué, garant de la tradition, et le jeune Mathieu dont la tête et les pieds sont fortement attachés au XX^e siècle, *La Lézarde*¹⁶, publié en 1958, mérite qu'on s'y arrête. Au sein de la construction apparemment chaotique que constitue l'ensemble des romans glissantiens, cette première publication est souvent présentée comme un cas à part, qu'il faudrait traiter un peu en marge par rapport aux autres créations romanesques¹⁷. Nous

¹⁵ Id., *Le quatrième siècle*.

¹⁶ Id., *La Lézarde*.

¹⁷ Certains critiques toutefois soulignent l'importance de *La Lézarde* au sein de l'ensemble des romans écrits par Glissant. C'est le cas, entre autres, d'Aliocha Wald Lasowki dans son texte *Édouard Glissant, penseur des archipels*, véritable *summa* de plus de cinq cents pages où le critique brasse toute l'œuvre de l'écrivain martiniquais et où il revient à maintes reprises sur ce premier roman:

considérons que *La Lézarde* marque un moment propédeutique nécessaire, une réflexion préliminaire, indispensable toutefois à la lecture des œuvres qui suivront. Si l'on envisage que le concept de Relation prend sa source de l'observation (et de l'imagination) des tensions violentes qui régissaient les rapports entre les hommes dans la Caraïbe, *La Lézarde* a ses vérités à dire. Au sein du groupe de jeunes gens sur lequel est focalisé le récit, tous ceux qui le composent sont en train de vivre une série de premières expériences en tant qu'individus, expériences amoureuses, prise de conscience politique, premières grandes responsabilités, face à face avec la mort, et avec le tragique de l'existence, premiers départs vers la France; brefs, les enjeux sont de taille. Mais avant de pénétrer dans le sillon de leur destin d'adultes, ils vivent ensemble à Lambrienne, leur ville natale, ces quelques journées où ils décident d'éliminer physiquement Garin, envoyé de la métropole pour couper l'élan des forces nouvelles, et où ils emploient toutes leurs énergies afin que les élections consacrent la victoire de leur parti et des idéaux auxquels ils croient. Nous assistons dans *La Lézarde* à la mise en place d'un processus qui permettra à la Relation entre vieilles colonies et anciens colonisateurs de connaître une nouvelle phase de leur histoire, une phase où le dialogue est enfin opératoire, où les deux interlocuteurs peuvent véritablement échanger. Pour que cette conversation soit possible, il faut que ceux qui prennent la parole se reconnaissent mutuellement, que l'un ne pense pas posséder sur l'autre un quelconque droit de parole prioritaire ou bien que l'autre ne croie pas être frappé d'aphasie ou de mutisme. Or, *La Lézarde* photographie justement ce moment de la naissance de l'autre interlocuteur, celui qui avait jusque-là toujours dû se taire, et dans le meilleur des cas copier le discours du dominateur.

La Lézarde nous présente un récit qui plonge ses racines dans le réel martiniquais contemporain – même si le nom de la Martinique n'est jamais clairement prononcé. Le lecteur reconnaît aisément le moment historique, l'année

«Roman baroque, luxuriant dans l'éclat stylistique, chaleureux dans son humanité, *La Lézarde* se veut à l'écoute des éléments naturels (la grande forêt et le murmure du fleuve), autant que du cœur des peuples solidaires» (p. 246).

1945, du passage à la départementalisation qui fit suite, dans les vieilles colonies des Caraïbes, à la Seconde Guerre mondiale, mais certains aspects du texte conduisent à le définir comme un récit symbolique, voire allégorique. C'est en particulier dans certains dialogues que cette caractéristique est davantage marquée, les dialogues où les jeunes gens prennent la parole à tour de rôle lorsque le groupe est réuni et, qu'à travers leurs voix, Édouard Glissant fait passer la prise de conscience du moment unique et historique qu'ils sont en train de vivre. Nous trouvons aussi dans les séquences narratives des sortes de mise au clair, d'explicitation de ces nouvelles certitudes qui creusent leur chemin dans cette Martinique d'après-guerre.

Ainsi un peuple lentement revient à son royaume. Et qu'importe de dire déjà: où, et comment? Ceux qui, enfin, reviennent le savent bien. Ils connaissent la route, et qu'importe de dire: voilà, ils sont partis de tel endroit, et c'est ici qu'ils furent débarqués? Le temps viendra de marquer le port et le débarquement. Ceux qui, pendant des siècles, furent ainsi déportés (et ils ont conquis cette nouvelle nature, ils l'ont peuplée de leurs cris retrouvés), ils diront une grande fois le voyage, oh! ce sera une clameur immense et bonne sur le monde. Pour aujourd'hui, ils lèvent la tête, et se comptent. Ils sont une nouvelle part du monde, ils ont glané partout, ils portent le ferment universel. [...] L'homme sait que le premier travail est de lever la tête, il la lève, de réclamer son pain, il le réclame¹⁸. (*L*, p. 56)

Les polilogues au cours desquels les jeunes gens prennent la parole ne se présentent presque jamais comme des moments de discussion véritable sur des sujets que la confrontation pourrait approfondir ou éclairer, qu'il faudrait développer, nier ou confirmer. Le dialogue prend la forme de l'annonce à plusieurs voix d'un programme qui concerne la vie de chacun des Thaël, Mycéa, Mathieu, Margarita, Gilles etc., mais surtout des actions qu'ils

¹⁸ Glissant, *La Lézarde*, pp. 55-56. (Les indications de pages entre parenthèses précédées de l'abréviation *L* renverront désormais à cette édition).

pourront accomplir en tant que Martiniquais. Les dialogues sont solennels, graves, par les idées qu'ils véhiculent et sans doute peu vraisemblables. L'écrivain ne s'inquiète pas d'y ménager un effet de réel, les échanges verbaux sont l'artifice qui théâtralise la parole pour lui conférer presque la force d'un oracle. Les conversations que nous trouvons au chapitre XVI de la première partie intitulée «La Flamme» nous paraissent de ce point de vue particulièrement significatives. Le narrateur, avant de laisser parler le groupe d'amis éprouve le besoin de fournir un cadre, une clef de lecture des échanges qui vont suivre:

Oui, ce qui étonne, c'est qu'ici tant de merveilles du monde soient reçues. Qu'une si infime partie de l'univers soit à ce point remplie du bruit de l'univers. Mais aussi, l'homme y connaît une immobile ferveur, un unique et perpétuel assaut de chaleur, et il se tient debout dans le mirage né de lui. Le lieu, la flamme. Dont il faut rendre l'éclat avec des mots de force précise, qui soient aussi des mots de chatoiement. [...]

Et c'était là un étrange dialogue, sec, intrépide et fou; avec des alluvions et des courants qui sous les mots charriaient leurs fureurs secrètes. (*L*, p. 66)

Ce petit paragraphe introductif pourrait être inséré en ouverture à tous les autres polilogues du texte, il sert dans ce cas à avertir le lecteur de l'importance des mots qui seront échangés par les personnages. Soulignons que les noms de ceux qui, tour à tour, interviennent sont en italiques dans le texte pour insister, nous semble-t-il, sur l'aspect théâtral de l'échange, sur la solennité des propos échangés:

Thaël: Je vais vous dire. Il faut reconquérir la terre. Ça me pousse au bout des doigts.

Margarita: Ne sois pas romantique.

Thaël: Il faut prendre racine. Alors on peut partir. (*L*, p. 68)

Plus loin, lorsque le roman touche à sa fin, que l'envoyé de la métropole est mort, que les élections ont eu le résultat escompté, le groupe reprend la parole selon les mêmes modalités que nous venons de décrire:

- Il y a une valeur, sûr. Tout notre peuple. Une grande immense signification. Presque tous les peuples du monde qui se sont rencontrés ici. Non pas pour une journée: depuis des siècles. Et voilà, il en est sorti le peuple antillais. Les Africains nos pères, les engagés bretons, les coolies hindous, les marchands chinois. Bon, on a voulu nous faire oublier l'Afrique. Et voilà, nous ne l'avons pas oubliée. C'est bien, c'est bien. (*L*, pp. 235-236)

Au cours de ces dialogues déclamatoires qui ne laissent que très peu de place au discours attributif – c'est la voix du groupe qui parle –, ne sont pas seulement égrenés les grands changements qui ont modifié à jamais le rapport des Martiniquais avec leur île natale et les rapports que ces derniers pourront désormais instaurer avec le reste du monde; d'une prise de parole à l'autre se définit aussi le rôle des messages de ces transformations historiques. À plusieurs reprises les intervenants dans une adresse au narrateur, jeune homme qui a assisté en spectateur au déroulement de ces journées intenses, dont nous savons qu'il veut devenir écrivain lui donnent une série de conseils sur les livres qu'il écrira à l'avenir et qui parleront bien sûr de leur île:

Tu pars avec Michel. Tu vas en France. Tu ne construiras pas de ponts. Mais il faudra que tu dises tout cela.

On te confie l'écriture. C'est ça.

Fais une histoire, dit Mathieu. Tu es le plus jeune, tu te rappelleras. Pas l'histoire avec nous, ce n'est pas intéressant. Pas les détails, Thaël a raison, nous les connaissons, nous. Fais un livre avec la chaleur, toute la chaleur. Celle qui te fait saoul, celle qui te rend nostalgique. La chaleur qui protège, qui enrichit. Et le soleil, on ne sait s'il faut pleurer ou crier. Le bon soleil maître des chairs. Notre protecteur éternel. Fais-le avec la monotonie, les jours qui tombent, les voix pareilles, la nuit sans fin. (*L*, p. 237)

Tour à tour, les jeunes interviennent pour suggérer, indiquer dans un premier temps quelle devra être la forme du livre: «Fais-le comme un témoignage», «Fais-le comme une rivière», «Fais-le comme un poème». D'une réplique à l'autre, c'est un cahier des charges qui prend forme. Ce dialogue très long à travers lequel les personnages prennent congé les uns des autres

est aussi digne d'intérêt par l'élaboration qu'il fait du contenu que devront porter les livres de celui qui n'est encore qu'un écrivain en herbe. Aux «fais-le comme» suivent les «dis que» et «mets que» qui agissent comme un refrain et servent de programme d'écriture au futur romancier.

Tu leur diras avec les mots, tu leur diras toutes les îles, non? Pas une seule, pas seulement celle-ci où nous sommes, mais toutes ensemble. Quand j'arriverai là-bas, tu auras déjà fait tout le travail. Mets que les Antilles c'est tout compliqué...

Tout compliqué, tout simple. Mets que nous avons lutté, que nous sommes sortis du dédale. Que c'est cela le plus criminel: quand on vole à un peuple son âme, qu'on veut l'empêcher d'être lui-même, qu'on veut le faire comme il n'est pas. Alors, il faut qu'il lutte pour ça, et le fruit à pain est amer. (*L*, p. 240)

Le groupe délègue à l'écrivain une mission importante, celle d'ébaucher des échanges qui ont été jusqu'ici impossibles, de placer les bases d'une communication véritable qui ne peut être opératoire que si le jeu se joue sur un équilibre et non pas sur une disparité.

L'écrivain Édouard Glissant suivra les conseils des jeunes de Lambrienne, il essaiera de mettre en œuvre le programme élaboré dans *La Lézarde* dès le roman suivant, dès *Le quatrième siècle*, paru en 1964. C'est une voix de l'intérieur, la voix d'un fils de ceux qui subirent qui plonge dans le maëlstrom de l'histoire, abat les quilles des certitudes, secoue dans un désordre bénéfique toutes les chronologies qu'on avait crues tranquillement assises. Reparcourir quatre siècles de grande et de petites histoires, tel est le but du roman qui a comme base narrative les aventures de deux familles d'esclaves, celle des Longoué et celle des Béluse; les premiers, marrons depuis que le fondateur de la lignée a refusé ne serait-ce qu'un instant de vivre en régime d'esclavage; les seconds ont, eux, supporté jusqu'au moment de l'abolition la chaîne infinie des horreurs liées à cette pratique. Nous avons déjà dit que le roman a la forme du dialogue, un dialogue d'importance entre Papa Longoué, le voyant, le guérisseur, sans doute le dernier représentant d'une culture essentiellement orale qui touche à sa fin et Mathieu Béluse, jeune intellectuel, qui va se charger de reprendre le flambeau, qu'il va falloir instruire, pour qu'il

sache raconter, transmettre, sans doute par écrit cette fois, une version des faits qui n'avait encore jamais été livrée. Ce passage d'une génération à l'autre ne se fait pas sans difficulté parce que la communication souvent bute entre le vieillard qui est surtout habitué à une parole orale et Mathieu, le texte le souligne à plusieurs reprises, dont la formation est essentiellement livresque, sur le modèle occidental. Toutefois, ce dernier attend justement que Papa Longoué fasse sortir de l'ombre ce que les livres, Mathieu le sait, ont occulté. Il s'agit de remplir les blancs de la narration toujours conduite jusqu'ici par ceux qui ont eu la tâche officielle d'écrire l'Histoire. *Le quatrième siècle* s'affirme donc comme la chronique d'une oppression séculaire mais le texte n'aurait pas la force qu'on lui connaît s'il s'était limité à ce rôle, toutefois déjà si important. Revisiter le passé avec un regard neuf mais non pas pour opposer une nouvelle version des faits et de la réalité à celles qui ont précédé et que l'on conteste, plutôt pour essayer de souligner les moments fondateurs d'une relation forcée entre des humanités qui, si elles n'y avaient pas été contraintes, n'auraient probablement jamais vécu cette expérience. Dans *Le quatrième siècle*, les dialogues les plus forts, ceux qui sont davantage porteurs de sens, se font entre des individus que tout aurait porté à ne sans doute jamais échanger un seul mot; ils mettent en scène une communication forcée, souvent précédée ou introduite par un affrontement. Le roman se présente en quelque sorte comme une galerie de dialogues que toute raison aurait définis impossibles, mais c'est justement de cette impossibilité supposée que naît la Relation. Deux échanges méritent en particulier notre attention par leur caractère à la fois atypique et hautement symbolique. Le premier est celui qui met en présence Longoué, le marron de la première heure, l'Africain qui s'est enfui dans les mornes, et Louise, la jeune femme noire, favorite du béké La Roche, que Longoué a enlevée de la plantation et emmenée sur les hauteurs de l'île avec lui afin qu'elle devienne sa femme. Nous assistons dans le texte à un démontage systématique de ce qui aurait pu être un récit fondateur biblique sur le modèle de l'histoire d'Adam et Ève. Louise et Longoué vont devenir un couple malgré eux, bien qu'il soit encore habité par ses souvenirs africains, bien qu'elle n'eût pas souhaité quitter la plantation pour vivre comme une sauvage en haut des mornes. L'échange verbal se met en place à travers deux idiomes différents, lui parle sa langue africaine qu'elle

n'est absolument pas en mesure de comprendre puisqu'elle appartient à la génération qui n'a déjà plus souvenir de cette origine continentale:

...il la regarda fixement, lui parla à voix basse. Elle ne comprenait aucun mot du discours. (QS, p. 91¹⁹)

Malgré le fait qu'ils parlent deux langues différentes, le dialogue peut commencer; il sera hésitant tout d'abord. Le texte glissantien n'adopte en effet pas tout de suite la forme du style direct. C'est Louise qui, en essayant d'interpréter le charabia de Longoué, donne au lecteur une vague idée des mots qu'il prononce:

Peut-être lui disait-il qu'elle avait saisi la puissance du signe. [...] Peut-être lui disait-il pourquoi il avait eu insensé l'idée de revenir afin de la prendre. (QS, p. 91)

Lorsque Louise prend enfin la parole, le texte passe au style direct:

Elle l'écoutait, grave et tranquille, mais une lourde nuit de colère couvait en elle; et c'est d'une voix très grave qu'elle entreprit de lui répondre, sans bien sûr qu'il comprît à son tour un seul mot de ce qu'elle disait. (QS, p. 91)

L'échange s'amorce, mais le texte rend davantage compte d'un duel, d'un tournoi, que d'un lieu de compréhension mutuelle. Louise n'a pas encore accepté d'appartenir à Longoué, elle va continuer à essayer de s'enfuir jusqu'à ce que:

Le quatrième jour, alors qu'il l'avait une nouvelle fois refoulée vers la crête du morne, il avança vers elle et, concentré sur les mots, lui dit: *lan mè, la tè,*

¹⁹ Les indications de pages précédées des initiales QS renvoient toutes à l'édition Seuil, collection «L'imaginaire» de 1964.

zéclè. Les éclairs, la terre, la mer. Ces mots qu'elle avait elle-même prononcés lui parurent soudain étrangers, lourds dans la bouche de l'homme. C'est par là qu'ils commencèrent de communiquer entre eux. (QS, p. 93)

De ce couple bancal, de cette union qui est née sans amour, sur un terreau de violence, de ce refus initial va avoir origine le clan des Longoué dont le quimboiseur est aujourd'hui le descendant.

Le quatrième siècle offre la scène de d'autres face à face; celui qui rapprochera le béké La Roche et le marron Longoué nous paraît le plus intéressant pour notre propos. La Roche, tout au long du roman donne la chasse à celui qui a eu l'audace de refuser les chaînes, d'enlever sa concubine, de contester sa toute puissance. Il déclare une guerre sans merci au maître des mornes, entre autres parce qu'il reconnaît en lui un adversaire véritable, un adversaire digne. Après une dizaine d'années de course poursuite, nous assistons à une rencontre entre les deux personnages. Ils vont enfin se parler. Ce sont deux guerriers, sûrs de leur puissance, qui s'observent:

La Roche s'assit lentement sur une souche, après avoir déposé devant lui un ballot qu'il avait jusque-là porté sur le dos. Non moins lentement, Longoué s'accroupit, son coutelas en travers des cuisses. La Roche était armé d'un pistolet qu'il arborait à la ceinture, mais ils savaient l'un et l'autre que c'était là un avantage très relatif dans l'inextricable fouillis de végétation où Longoué pouvait disparaître d'un bon. (QS, p. 105)

Louise et Longoué, au moment de leur rencontre, ne disposaient pas d'une langue d'échange alors que le béké et le marron ont le bagage commun du créole dont ils pourraient se servir et qui pourrait constituer un lieu d'entente du langage. Bien que cette possibilité existe, ils décideront de ne pas en profiter et de donner naissance à un échange dont on a de la peine à trouver une définition: jeu de rôle, affrontement, ébauche de réconciliation, reconnaissance et légitimation de l'adversaire, la scène du *quatrième siècle* ramasse certainement toutes ces possibilités. Au niveau textuel, les tirets prennent en charge le discours direct. Formellement, le lecteur est en train de lire un dialogue mais puisque les deux personnages ont choisi de ne pas se parler dans

la langue qui leur permettait de se comprendre, les répliques ne se répondent pas, les deux hommes simplement se racontent l'un à l'autre:

Après quelques répliques rapides, ils s'accommodèrent du dialogue qui n'en était pas un: l'un et l'autre renfermés chacun sur son propre dommage, et mutuellement inabordables. (*QS*, p. 106)

Et que se racontent ces deux grands adversaires? Pas de menaces, pas de vengeance. La Roche raconte les tenants et les aboutissants de son histoire d'amour avec Marie-Nathalie, le plus secret de ses secrets, et Longoué raconte au béké la terrible malédiction qu'il a pratiquée contre Béluse, son compagnon de traversée sur le bateau négrier, coupable de l'avoir vendu aux blancs en Afrique. La révélation mutuelle de leur intimité, dans un dialogue, s'apparente au rite d'une danse codifiée:

Car ils étaient tacitement convenus de parler l'un après l'autre, dans le paisible et ardent après-midi; chacun avec son langage étranger à l'autre, et dans les manières qui lui conviendraient. (*QS*, p. 107)

Et équivaut à décliner leur identité. Sans doute une telle rencontre n'a-t-elle jamais eu lieu aux Antilles, quel maître aurait accepté de laisser la vie sauve à cet esclave potentiel, quel marron aurait choisi de ne pas se servir de son couteau pour mettre fin à l'existence de son bourreau? Tout comme il est permis de douter de la vraisemblance d'une autre rencontre qui nous est présentée dans le roman et qui, là aussi, donne lieu à une conversation. Plus tard, c'est avec le fils de Longoué que La Roche s'entretiendra. Les modalités de la rencontre sont différentes. Les deux hommes communiquent véritablement selon les schémas habituels qui régissent un échange. Ils parlent la même langue. Le texte nous restitue la communication en français mais sans doute se sont-ils adressé la parole en créole. L'un d'entre eux, Longoué, est apparemment en situation de faiblesse puisqu'il est prisonnier, au sein du territoire de La Roche, mais là aussi les apparences livrent un réel simplifié par rapport à ce qui fut véritablement. Qui a davantage besoin de l'autre? Le marron qui désire être libéré, ou le béké qui connaît les pouvoirs de Lon-

goué, ses capacités d'anticiper et de connaître l'avenir? Lorsque le descendant du marron de la première heure a été capturé à la suite d'une imprudence, le béké désormais vieillissant ne perdra pas l'occasion de demander au sorcier des conseils sur les possibles mariages de ses enfants et de lui offrir, en échange de son avis sur la question, la possibilité de s'enfuir.

Mais le romancier n'est pas historien – Glissant tient d'ailleurs à séparer clairement ces deux figures qui reviennent et se côtoient dans ses romans –, les rencontres qu'il imagine, les dialogues improbables qu'il nous fait écouter sont les morceaux d'un puzzle qui ne constitue pas une proposition de réalité mais bien d'imaginaire. En cela aussi il suit le conseil d'un de ses personnages de *La Lézarde* qui suggérerait au futur romancier: «Fais-le comme un poème».

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

- DELPECH-HELLSTEN, Catherine, *La composition de l'Anthologie avec Édouard Glissant, Entretien avec Emanuelle Collas; «Toujours au moment des aveux la scène paraît vide»*. *Souvenirs de la terre, du feu, de l'eau et des vents. Entretien avec Raphaël Lauro*, dans *Le frémissement de la lecture. Parcours littéraires d'Édouard Glissant*, Carminella Biondi et Elena Pessini (dir.), "Francofonia", 63 (automne 2012).
- GLISSANT, Édouard, *L'Intention poétique*, Éditions du Seuil, Paris 1956.
- GLISSANT, Édouard, *La Lézarde*, Éditions du Seuil, Paris 1958.
- GLISSANT, Édouard, *Le quatrième siècle*, Éditions du Seuil, Paris 1964.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Gallimard, Paris 1990.
- GLISSANT, Édouard, *Tout-monde*, Gallimard, Paris 1993.
- GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-monde (Poétique IV)*, Gallimard, Paris 1997.
- GLISSANT, Édouard, *Faulkner, Mississipi*, Stock, Paris 1998.
- GLISSANT, Édouard, *Sartorius, Le roman des Batoutos*, Gallimard, Paris 1999.
- GLISSANT, Édouard, *Ormerod*, Gallimard, Paris 2003.
- GLISSANT, Édouard, *La Cohée du Lamentin (Poétique V)*, Gallimard, Paris 2005.
- GLISSANT, Édouard, *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*, Gallimard, Paris 2006.
- GLISSANT, Édouard, *Philosophie de la Relation, poésie en étendue*, Gallimard, Paris 2009.
- GLISSANT, Édouard, *La Terre le feu l'eau et les vents, une anthologie de la poésie du Tout-monde*, Galaade (en collaboration avec l'Institut du Tout-monde et la Maison de l'Amérique latine), Paris 2010.
- WALD LASOWKI, Aliocha, *Édouard Glissant, penseur des archipels*, Pocket, Paris 2015.

<<http://www.edouardglissant.fr/tresornational.html>>.

<<http://toutmonde.com/archivesglissant2.html>>.

<<http://www.edouardglissant.fr/ecriture/html>>.

Les sites cités ont été consultés le 15 octobre 2016.

ORALITÀ E COLLOQUIO NEI VERSI DI VIVIAN LAMARQUE

- Francesco Vasarri -

Guardi Dottore:
una bambina mi ha spaccato
la mente.
Guarda verso di Lei.
La chiama perentoriamente¹.

E forse possibile pensare alla poesia lirica come all'istituzione di un colloquio, nei casi in cui il tu intervenga come riferimento frequente: percezione che pare farsi sempre più fondata dopo il massiccio ampliamento – attestato ormai agli anni Sessanta da indicazioni autorevoli, quali quelle di Testa e Zublena² – della presenza di effetti di parlato-scritto³ e di registri colloquiali nell'altrimenti impervio codice della

¹ Lamarque, *Poesie 1972-2002*, p. 179.

² Il riferimento va all'*Introduzione* della nota antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (in particolare Testa, *Introduzione*, pp. v-viii) e al saggio di Zublena, *Dopo la lirica* (vedi p. 405), che di quel volume riprende il titolo.

³ Definito, con Enrico Testa, «mimesi letteraria del registro orale della lingua. Con questa formula, esemplare, insieme al “parlato-recitato”, della più comprensiva categoria del “parlato simulato”, si indicano sequenze dall'estensione variabile (singole battute in discorso diretto o ampi brani dialogici o, in tempi ormai vicini a noi, intere opere) sostenute dalla volontà di rappresentare il processo enunciativo in azione e il ‘dire’ del personaggio o dell'autore, quando decide di assumere

versificazione italiana⁴. Lo stesso presentarsi di un io che, testo dopo testo, finisce per essere riconoscibile e caratterizzato da una specifica gamma stilistica, costruisce, all'interno dei singoli componimenti ma con una stabilità che si estende alle macrostrutture, la fisionomia a volte molto precisa di un soggetto parlante⁵. Sembra allora esistere di per sé, tra stilistica e tematica, lo spettro di un personaggio che si costituisce attraverso le proprie azioni verbali, di volta in volta oranti, vocanti, ragionanti. Quanto è accaduto negli ultimi decenni è che sempre più di frequente, pur dall'interno di un istituto letterario fortemente codificato, tali 'personaggi' sembrano essere diventati assai consapevoli della propria scena, dicendosi con tratti e attestazioni effettivamente orali, fra cambiamenti nel progetto conversazionale, interruzioni e reticenze, contatti fatici, segnali discorsivi.

Ne sono un esempio i caratteri del personaggio che parla nelle poesie di Vivian Lamarque, autrice che ha da sempre utilizzato, con risultati assai interessanti e peculiari, le strutture conversazionali e i moduli dello stile semplice. Anche se i tratti più tipologicamente legati all'asse dell'italiano colloquiale e neo-standard (tra cui la sintassi informativa marcata, l'uso del *che* polivalente...) interessano la sua opera soprattutto a partire dalle raccolte più tarde (tra la sezione degli *Inediti* pubblicati in *Poesie 1972-2002* e, soprattutto, il recente *Madre d'inverno*, ma con una fase di transizione in parte già attiva in *Una quieta polvere*), sono evidenti fin dagli esordi, in modo oltranzistico ma sensibilmente al di là di un'oltranza programmatica, la spinta dimensione fatica, l'e-

la maschera del narratore orale o dello stenografo della parola sociale. Tra le sue varie accezioni possibili, 'parlato' è qui assunto in quella di "discorso effimero, legato al quotidiano" [...] che, nell'opposizione alla separatezza e agli aspetti formali e definitivi dello scritto, rinvia ai tratti (dall'incidenza e dal peso variabili) della trascuratezza, della comunicatività informale e dell'uso sociale all'interno di una comunità» (Testa, *Lo stile semplice*, p. 10).

⁴ Si rimanda a Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, pp. 139-168, per cui «l'italiano colloquiale copre una gamma di registri nella metà inferiore dell'asse diafasico» (*ibidem*, p. 148), ma ricordando che in sede di analisi del linguaggio poetico sarà necessario considerare *in primis* il registro medio, caratterizzato in particolare dai tratti dell'italiano neo-standard (*ibidem*).

⁵ Si veda, per un sintetico ma efficace accenno alla questione, Culler, *Teoria della letteratura...*, pp. 91-93.

strema riduzione e abbassamento del lessico, l'andamento paratattico segnato dai richiami conversazionali e da un costante reiterarsi delle parole-tema, spesso fissate in sequenze formulaiche. Elementi, questi, che non solo connotano il parlato odierno, ma che sono per certi aspetti epigonici nei confronti di alcune delle strutture cognitivo-linguistiche dell'oralità primaria presentate da Walter Ong nel celebre *Orality and literacy*⁶, oralità primaria che qui dovremo intendere non in senso assoluto⁷, ma in rapporto alla dimensione di analfabetismo naturalmente vissuta dai bambini in età prescolare. È infatti non solo evidente ma già più volte puntualizzato in sede critica⁸ il forte legame che lo stile della

⁶ Si veda il capitolo dedicato alla *Psicodinamica dell'oralità* (Ong, *Oralità e scrittura*, pp. 59-117). Può essere utile una breve elencazione dei tratti più tipici del «pensiero e [del]l'espressione» nelle «cultur[e] ad oralità primaria» (*ibidem*, p. 65), che Ong così paragrafa: «Paratattico invece che ipotattico» (*ibidem*, p. 65), «Aggregativo piuttosto che analitico» (*ibidem*, p. 67), «Dalla ridondanza o "copia"» (*ibidem*, p. 68), «Conservatore o tradizionalista» (*ibidem*, p. 70), «Vicino all'esperienza umana» (*ibidem*, p. 72), «Dal tono agonistico» (*ibidem*, p. 73), «Enfatico e partecipativo piuttosto che oggettivo e distaccato» (*ibidem*, p. 75), «Omeostatico» (*ibidem*, p. 76), «Situazionale piuttosto che astratto» (*ibidem*, p. 79). Esclusa in parte l'omeostasi (che si presenta però quando Lamarque si riferisce al lessico formalizzato del genere fiabesco, peraltro di remota origine orale) e ricordato che conservatorismo e agonismo del pensiero e linguaggio orali vanno intesi soprattutto in termini di tipizzazione fortemente polarizzata sui valori massimi delle figure e dei sentimenti interpersonali, non si fatterà a rintracciare il complesso di tali tendenze nei gesti stilistici fissi di Vivian Lamarque. Importante è anche il richiamo alla concezione verbomotoria della cultura orale (*ibidem*, pp. 101-103), per la quale «i risultati delle controversie dipendono più dall'uso efficace delle parole, e di conseguenza dall'interazione umana, che non dalla influenza, in gran parte visiva, del mondo "oggettivo" delle cose» (*ibidem*, p. 101). La Lamarque stessa dichiara la lunga durata della credenza verbomotorio-magica in una recente intervista, segnalando peraltro la diversa (ed è fatto avvertibile) natura dell'ultimo libro, per il quale accenna all'avvenuta «improvvisa disastrosa consapevolezza, dopo mezzo secolo di scrittura, che tanto le poesie, pubblicate o non pubblicate, mi avrebbero guadagnato al massimo la stima ma non certo l'amore dell'amato destinatario. E dire che per sessant'anni ci avevo contato» (Lamarque, *Vivian Lamarque racconta «Madre d'inverno»*).

⁷ Come propria, cioè, delle culture pre-chirografiche (vedi Ong, *Oralità e scrittura*, pp. 29-30).

⁸ Tanto Raboni quanto Sereni (tempestivi e acuti commentatori dell'autrice) inquadravano, al tempo delle prime prove pubbliche, tra anni Settanta e Ottanta, una dimensione sostanzialmente altra rispetto ai movimenti canonici del professionismo letterario, legata appunto ai ritmi, incantati e inquietanti, della parola infantile. Il ricorso a lingua e posture infantili sono più volte puntualizzati anche in Dedola, *Dalla poesia innamorata all'elegia dell'albero* e Cucchi, *Vivian Lamarque*.

Lamarque intrattiene con l'elaborazione verbale infantile, nonché con generi ad alta discendenza orale (dei quali è tra l'altro autrice prolifica) come la fiaba e la filastrocca. L'io che viene messo in scena nei testi d'esordio, all'altezza di *L'amore mio è buonissimo*, e poi di *Teresino* (tra il 1978 e il 1981) scrive infatti trattando la lingua con procedimenti per certi aspetti addirittura pre-alfabetici, oppure legati, con i sovvertimenti del caso, alle strutture sussidiaristiche dei primi pensierini: in una scrittura, insomma, che percorrendo traumi antichi (dei nove mesi, dei dieci anni) per riattualizzarli nei nuovi (su tutti la fine del matrimonio) si affida ad uno stile genialmente prescolare-elementare e coevo, dunque, all'avvenimento e poi alla scoperta del primo abbandono sul versante biografico («la frattura / la sostituzione il cambio di madre»⁹), risalenti grossomodo alla conquista della lallazione e poi al consolidamento della lettura-scrittura. La parola che i bambini in genere pronunciano per prima, 'mamma', non a caso anche a livello fonoarticolatorio così contigua ai movimenti della suzione, si era trovata priva di un referente; le prime poesie di cui Lamarque ci ha dato notizia¹⁰, conseguenti alla scoperta, documentaria e non mediata, della propria adozione – *La signora M. buona* e *La signora M. cattiva* – avevano di ritorno sospeso la pronuncia del nodo problematico, sdoppiandola in due diversi *ictus* bilabiali, suzioni segnate dal paradossale rinvenimento di una perdita. A interessare non è, ovviamente, la dimensione inizialmente privata di questi eventi, né il loro peraltro preciso e disinibito tradursi in tematica, con continuità che arriva fino all'ultimo, riuscitissimo libro¹¹, quanto il fondarsi della lirica della Lamarque su una presagita fuga dell'interlocutore, sul terrore di una parola mancata o peggio vacante: dato, questo, che finisce per influire sulla morfosintassi, con pletore di interrogative e di imperativi, e sull'occasione

⁹ Lamarque, *Poesie 1972-2002*, p. 5.

¹⁰ Si veda la *Nota biografica* (*ibidem*, p. xv).

¹¹ *Madre d'inverno*, che si pone con notevoli risultati sulla scia del caproniano *Seme del piangere* (trasparentemente citato in esergo alla sezione *Ritratto con neve*), mette infatti in primo piano l'elaborazione del lutto per la madre adottiva, il cui funebre inverno doppia, nella prosecuzione di un dialogo, la prima perdita della madre biologica, avvenuta in un identico contorno stagionale, «appena appena finito Natale» (Lamarque, *Poesie 1972-2002*, p. 6).

attivante i singoli microtesti, spesso legati al ricordo di conversazioni perdute, di frammenti di dialogo ormai estinti.

Già la prima sezione di *Teresino, Conoscendo la madre*, si apre con un testo la cui sintassi divagante precipita, dopo una strofa incentrata su ragioni di onomastica biografica che mettono subito in scacco, come regimi contigui, il «dire» e il «vivere», in un *raccourci* avverbiale di taglio parlato:

Aprile dal bel nome
 quando sono nata
 io stessa con nomi curiosi
 di bei significati
 per dire che ero pratolina
 e questo e quest'altro
 e che dovevo vivere
 (da una parte o dall'altra)
 per dire donata
 (o donanda)

insomma sono nata d'aprile
 in montagna¹².

La poesia, considerata nel complesso, gioca sui sovrasensi che il nome Vivian assume entrando nella biografia dell'autrice, nata all'inizio della primavera e come le margherite pratoline, al di là di ogni cratilico sussistere dell'imperativo vitale, strappata e deposta, senza radici, in un contesto altro (da Tesero a Milano, come è noto). Ma è interessante rilevare come questo genere di contenuti, adulti e linguisticamente riflessivi, siano costruiti intorno a una progressiva attenuazione ed espunzione di tipo colloquiale: il sesto verso, che struttura con iterazione deittica la reticenza dei «bei significati», ne impedisce di fatto il completo disvelamento (e in deissi sono anche i luoghi di

¹² *Ibidem*, p. 5.

partenza e d'arrivo); la strofa finale pare nascondere un ripensamento, tutto conversazionale, circa l'importanza o la pronunciabilità di quanto si va esprimendo, così che dalla complessità del pensiero si scivoli fino al gesto conclusivo di una bambina che voglia 'tagliar corto'. Tipica del pensiero infantile (in quanto legato ad una cognitività non ancora condizionata dai processi della scrittura¹³) è pure la determinazione anti-analitica del cronotopo («d'aprile» «in montagna»), che riassume il tempo della nascita non per data ma per cicli stagionali, e il luogo in senso non cartografico, ma genericamente descrittivo.

Quanto a campionature più ampie di singoli fenomeni rilevanti, conviene iniziare dal piano di maggiore evidenza, quello lessicale, dove spiccano, in maniera relativamente costante nel corso dell'opera, il lessico medio, basso o generico, con predilezione per la sfera semantica degli oggetti concreti e delle emozioni, la presenza di numerosi colloquialismi, i diminutivi e superlativi di marca affettivo-espressiva, riferibili alla dimensione infantile del linguaggio e dell'esperienza. Esempificando dalla sola sezione *L'amore mio è buonissimo* di *Teresino*, notiamo l'avvicinarsi, nell'arco di ventotto brevi poesie (per un totale di centoquindici versi), di una nutrita serie di esempi a volte in occorrenza plurima:

«buonissimo»¹⁴, «domandine»¹⁵, «poverino»¹⁶, «spesa»¹⁷, «sacchetti»¹⁸, «mac-

¹³ Se consideriamo preponderante, nel testo, l'aspetto stagionale del riferimento all'aprile, come la tematizzazione dell'elemento floreale e della vitalità onomastica di stampo primaverile potrebbero far supporre, si può avvicinare la nominazione infantile del periodo di nascita al rapporto con la temporalità proprio delle culture pre-alfabetiche: «Il suono è un evento che ha luogo nel tempo, e il tempo 'avanza' instancabile, senza fermarsi o dividersi. Addomesticiamo il tempo se lo trattiamo spazialmente su un calendario o in un orologio, dove lo possiamo far apparire diviso in unità contigue» (Ong, *Oralità e scrittura*, pp. 110-111).

¹⁴ Lamarque, *Poesie 1972-2002*, p. 11.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 11, 13.

¹⁷ *Ibidem*, p. 11. Il sostantivo vale qui nel senso comune di 'acquisto di generi alimentari' ed è inserito in un complemento di moto da luogo in ellissi del verbo 'fare', con forte effetto di colloquialità: «l'ho incontrato / che tornava dalla spesa».

¹⁸ *Ibidem*.

china»¹⁹, «balcone»²⁰, «fiori»²¹, «piante»²², «canna»²³, «poltrona»²⁴, «targa»²⁵, «libro»²⁶, «tapparella»²⁷, «stanze»²⁸, «parolina»²⁹, «bambini»³⁰, «finestre»³¹, «strada»³², «tergicristallo»³³, «bigliettino»³⁴, «multa»³⁵, «favole»³⁶, «peste»³⁷, «bambino»³⁸, «bambine»³⁹, «bambina»⁴⁰, «palla»⁴¹, «grembiulini»⁴², «cassetti»⁴³, «frigorifero»⁴⁴, «gas»⁴⁵, «vocine»⁴⁶, «piaceri»⁴⁷, «lettera»⁴⁸.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 11, 12 (due occorrenze).

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*. Il sostantivo è qui variante diastratica bassa per ‘tubo per irrigazione’.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, p. 13 (due occorrenze).

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*. Il sostantivo ricorre con valore di ‘persona pestifera’: «io sono una peste perché all’amore mio io rubo il sonno».

³⁸ *Ibidem* (quattro occorrenze).

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*. Probabile forma sintetica per ‘forno a gas’.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*. Il termine è utilizzato come colloquialismo per ‘favori’.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 15. Non la alfabetica, ma nel senso di missiva.

Sembrano le parole e le espressioni con le quali un bambino potrebbe parlare del rapporto con il proprio padre, distendendolo nella sfera degli oggetti quotidiani che fondano le reciproche vite: si tratta invece, secondo una «via volutamente regressiva»⁴⁹, del lessico di un soggetto adulto che si pone, nei confronti di un matrimonio finito, «nella condizione impotente della bambina che chiede di essere amata»⁵⁰. La richiesta d'amore, con altro procedimento tipico, si realizza nella ripetizione continua del sintagma «amore mio», iterato, contando anche il titolo e senza nessun tipo di variazione, neanche dell'ordine dei membri, addirittura per quarantanove volte (quasi, se la distribuzione fosse regolare, una volta ogni due versi). L'assertività del sentimento è insomma inversamente proporzionale all'ampiezza del vocabolario.

All'interno della trilogia dedicata alla terapia junghiana (*Il signore d'oro* del 1986, *Poesie dando del Lei* del 1989, *Il signore degli spaventati* del 1992, che qui leggiamo nella versione dell'edizione Mondadori) vediamo invece come l'interrogativa diretta diventi un tratto ricorrente e costitutivo. Rossana Dedola rileva il fenomeno:

La presenza di numerose proposizioni interrogative mette allo scoperto l'incessante bisogno di conferme, di dialogo; si tratta in realtà di pseudointerrogative che sembrano avere la funzione non tanto di ottenere una risposta, quanto di mantenere vivo il dialogo, il legame che la comunicazione stabilisce, privilegiando dunque la funzione fatica del discorso⁵¹.

L'analisi è centrata, specie se si considera che le tre raccolte costituiscono, nel complesso, la ricaduta estetico-sintomatica di un travolgente *transfert* amoroso: ma andrà inoltre notato che a cedere il turno di parola sembrano (o possono) spesso essere non solo due persone distinte in una comunicazione asimmetrica, ma anche due modelli, cronologicamente scalati, dello

⁴⁹ Cucchi, *Vivian Lamarque*, p. 929.

⁵⁰ Dedola, *Dalla poesia innamorata all'elegia dell'albero*, p. vi.

⁵¹ *Ibidem*, p. vii.

stesso soggetto, con le domande provenienti da una voce infantile e le risposte fornite da una sicurezza più adulta, pur entrambe impegnate nella rielaborazione fiabesca dei dati – sconfortanti – dell'esistenza:

Da un letto lontano lontano con tutta la migliore
 sestessa buonanotte gli augurava.
 C'era la luna?
 Oh sì la luna e anche le mille stelle, più le fronde
 degli alberi e le addormentate acque, con tutto
 tutto buonanotte gli augurava.
 E il signore sentiva?
 Sì, il signore piano piano sentiva, mentre si addormentava⁵².

Si noti, nel primo verso, la presenza di un altro fenomeno che, tipico nella trilogia, sembra originare da una prepotente sensibilità per il livello acustico della lingua: si tratta dell'agglutinamento in un'unica parola, come se non si fosse in grado di spezzare coerentemente la catena fonica, di coppie di elementi della frase che si trovano così composti in un solo suono (con effetti, ovviamente, anche di natura semantica). Il procedimento, che in alcuni casi unificando elementi normalmente non contigui come due sostantivi è semplicemente co-niazione di neologismo alla maniera di Caproni, autore caro alla Lamarque⁵³ (con esiti come «bambinisogni»⁵⁴, «infanziamanina»⁵⁵, «uomomamma»⁵⁶), di-

⁵² Lamarque, *Poesie 1972-2002*, p. 77.

⁵³ *A Giorgio Caproni (ibidem, p. 242)* è infatti una delle *Poesie dedicate* che sono accolte tra gli *Inediti* dell'Oscar Mondadori (compaiono, tra gli altri autori citati, anche Penna e Rosselli: sarebbe a dire il massimo dello stile semplice accanto all'espressionismo più lacerante). Si nota, non troppo incidentalmente, che l'ambientazione ferroviaria del testo, nella prosecuzione dell'equivalenza tra il viaggio in treno e la vita, ricalca proprio quel *Congedo del viaggiatore cerimonioso* cui Testa e Zublena si riferiscono come a uno dei più interessanti momenti del registro medio parlato nella poesia degli anni Sessanta.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 95.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 96.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 119.

venta invece indice di una percezione pre-alfabetica della parola quando appaia membri potenzialmente successivi («volereaffetto»⁵⁷, «caravoce»⁵⁸, «qualchelungavolta»⁵⁹, «natalimpida»⁶⁰, «biancacarta»⁶¹) o addirittura appartenenti, in modo morfologicamente fisso, a pronomi composti, locuzioni avverbiali o espressioni cristallizzate dall'uso («sestessa»⁶², «persempre»⁶³, «perniente»⁶⁴, «buonapasqua»⁶⁵). Soprattutto le ultime occorrenze danno ragione di un'interferenza infantile nella percezione dei vocaboli, per cui, ad esempio, «persempre» può essere usato con valore sostantivale, come variante ineditamente bassa del più elevato lemma di 'eternità': «Il persempre era ormai cortissimo diventato»⁶⁶.

A colpire l'attenzione sono poi le diverse strategie con le quali l'enunciazione viene attualizzata in dialogo, sia come discorso diretto dell'io che si esprime sia attraverso il riporto, spesso senza segnalazioni tipografiche, di altre voci con cui questi entra in contatto. Nell'attacco dell'enigmatico poemetto *Teresino* (il cui tema potrebbe essere, in base agli elementi valorizzati nella lettura, l'amore per l'io in vesti infantili, l'infanzia come semenzaio del dolore o anche il processo di seduzione e abbandono), il misterioso deuteragonista è individuato dalle frasi che gli vengono rivolte, senza supporto di punteggiatura⁶⁷, in un frammento di sintassi giustappositiva:

quanti anni hai teresino tre quattro vieni
che ti porto a vedere là a destra e

⁵⁷ *Ibidem*, p. 92.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 102.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 125.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 126.

⁶¹ *Ibidem*, p. 127.

⁶² *Ibidem*, p. 77.

⁶³ *Ibidem*, pp. 80, 82, 84, 95.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 82.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 88.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 95.

⁶⁷ Ci pare di intravedere, qui e altrove, un retroterra oralizzante nell'omissione delle maiuscole per i nomi propri: tratto che dipende, a ben vedere, da una mancata considerazione della parola nel suo aspetto di entità potenzialmente grafica.

sinistra della primavera e lassù per mano
 quanti anni hai novantanove cento teresino che guardi
 l'acqua del fiume andare i pescatori pescare quello è⁶⁸.

Si noti, in punta al primo verso, il tenue «vieni» imperativo mediante il quale l'io agisce verbalmente sull'interlocutore, tentando di avvicinarlo e di coglierne l'attenzione. Il movimento, assai frequente in tutta l'opera, si presenta con una vasta gamma di soluzioni lessicali, dove predominano gli imperativi del verbo 'guardare', che irrompono anche in contesti non necessariamente interpretabili come dialogici. Ad esempio, nella poesia *Condómino*, da *Una quieta polvere*, una sequenza sostanzialmente diegetica (pur se marcata da tratti diafasicamente bassi, come la costruzione abnorme del verbo 'salire', di forte impatto semantico nel rendere la condizione reificata della morte⁶⁹) è interrotta nella proposizione conclusiva da un «guarda» che rivela improvvisamente la presenza di una seconda figura in ascolto, non improbabilmente lo stesso lettore:

[...] È un condomino
 morto. Scenderà senza piedi le scale.
 Era gentile, stava alla finestra
 aveva un canarino, aveva i suoi millesimi
 condominiali, guarda gli stanno spuntando
 le ali⁷⁰.

Si tratta, d'altronde, di un richiamo comprensibile, dato che sottolinea con il contatto fatico lo spuntare delle «ali», ovvero l'unico elemento in cui la trama referenziale della poesia si spezza immettendo su una dimensione altra e non scontata, di raggelante delicatezza. Di maggiore irruenza sono invece alcune occorrenze di 'ubbidire' nel clima altrimenti conativo (e mor-

⁶⁸ *Ibidem*, p. 63.

⁶⁹ «È tornato morto stasera / dall'ospedale, gli hanno salito / le scale» (*ibidem*, p. 193).

⁷⁰ *Ibidem*.

fologicamente formale, come da titolo) di *Poesie dando del Lei*. Al dottor B. M., destinatario delle poesie e di un impossibile amore infra-terapeutico, si giunge ad intimare una corrispondenza affettiva con l'uso del maiuscolo, in chiara mimesi dell'innalzamento emotivo della voce:

Basta senza di Lei restare!
 [...]

 mi tenga accanto a sé

 MI TENGA ACCANTO A SÉ HO DETTO!

 ubbidisca! Le pare?⁷¹

Oppure:

Basta villeggiatura UBBIDISCA! RITORNI!⁷²

In *Madre d'inverno*, infine, il soggetto si è sensibilmente spostato dagli stadi linguistici più regressivi, maturando una transizione che era già cominciata all'altezza di *Una quieta polvere*. Il lessico marcatamente infantile è ormai stemperato in una adulta medietà, e se la scelta delle parole è ancora assai influenzata dagli oggetti comuni e casalinghi (ma sempre più specificati in senso analitico, fino alla «matita mina punta fine fine 0,5? / H8 o 9?»), le caratteristiche colloquiali sono bilanciate da un vocabolario – in particolar modo aggettivale – assai più composito e preciso. La tendenza alla ripetizione di parole o sintagmi identici regredisce e soprattutto è stemperato l'uso di termini estremamente generici o categoriali (i fiori, ad esempio, si declinano qui in «rose canine»⁷³ «fiordalisi»⁷⁴, «fiori rosati» «di geranio»⁷⁵,

⁷¹ Lamarque, *Poesie 1972-2002*, p. 125.

⁷² *Ibidem*, p. 120.

⁷³ Lamarque, *Madre d'inverno*, p. 17.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 29.

«ciclamini»⁷⁶, «viole»⁷⁷, «forsizie»⁷⁸, «cespugli di rose»⁷⁹...). A resistere, intatta, è l'impostazione dialogica della maggioranza delle poesie, con frequente impiego di stilemi del parlato neo-standard. Il *che* polivalente compare quasi a ribadire l'onnipotenza affettiva del ricordo paterno («Sappi che sopra il tuo ritratto / ho appeso il babbo, la foto / che lui è come un dio dagli occhi / azzurri»⁸⁰), la costruzione della prima persona plurale del verbo mediante *si* + terza persona singolare, normalmente diatopica⁸¹, vale qui, in un'autrice non toscana⁸², come estensione indeterminata della generosità materna («Da casa tua si usciva sempre tutti / a mani piene»⁸³). Si osservano dislocazioni a destra sia nella resa del discorso diretto, che si mantiene spesso non segnalato («gli dicevo non la vorrebbe per caso / una rosa?»⁸⁴), sia nell'interpretazione del linguaggio non verbale («no, / ti fa segno con la testa, non ne sente di male»⁸⁵). La mimesi del parlato si estende talvolta alla resa grafica dei tratti intonativi: «“ancoora?” dice e cambia canale» è l'espressione dell'«*uomo comune*»⁸⁶ indifferente di fronte alla commemorazione della Shoah, «polmo-ni»⁸⁷ l'esclamazione tipica della madre davanti ai colpi di vento, «davveero»⁸⁸ la sorpresa degli sconosciuti di fronte al suo portamento giovanile in rapporto all'età avanzata. Quanto ai risultati estetici del parlato-scritto in quest'ultima raccolta, dove la dimensione dialogica persiste estesissima e si appiglia sugli oggetti fondamentali dell'immaginario dell'autrice nella

⁷⁶ *Ibidem*, p. 67.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 105.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 32.

⁸¹ Si veda Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, p. 73.

⁸² Ma si noti anche, nell'esempio precedente, il regionalismo non contestuale di «babbo».

⁸³ Lamarque, *Madre d'inverno*, p. 54.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 105.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 113.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 122.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 46.

prosecuzione del colloquio con le due madri dolorosamente scomparse (l'adottiva e vera, cui si dedica gran parte del libro, e la biologica, promossa ormai da «non-madre»⁸⁹ a «quasi madre»⁹⁰), l'effetto ora cercato e raggiunto è spesso il contrasto, abissale ma non necessariamente stridente, tra le parole che rendono conto di tutta una vita e quelle, invece, quotidiane e disperse nell'ovvietà dei giorni che la compongono:

Aiutatemi su, poi chiudevi gli occhi
 e mi salutavi come fosse per sempre
 sei stava una brava figlia, no sei tu
 che sei stata una brava madre, no tu
 no sì no congedo gentile, prova
 generale del morire.
 Ma la mattina dopo con voce squillante
 allora con l'Alitalia come va? mi chiedevi,
 l'hanno finalmente trovato un accordo?⁹¹

Dismisure che si risolvono testualmente con una costruzione sintattico-enunciativa assai complessa, per cui il passaggio disinvolto tra discorso diretto, raccordi diegetici in terza persona e stile nominale (con segnalazione diacritica limitata a una minima interpunzione) chiude l'altezza dello scambio esistenziale in un serrato giustapporsi dialogico e distende invece, mediante *verba dicendi*, lo spazio basso della comunicazione ordinaria⁹².

Su un versante, invece, tematico, non si può non accennare in chiusura alla bella sezione delle *Ipotesi sul dimenticare*, dove la Lamarque affronta la dimensione ultima dell'oralità, quella cioè in cui i nomi, complice la vecchiaia

⁸⁹ Lamarque, *Poesie 1972-2002*, p. 144.

⁹⁰ Lamarque, *Madre d'inverno*, p. 80.

⁹¹ *Ibidem*, p. 12.

⁹² Tra il flusso di coscienza e l'imitazione dell'oralità è invece sospesa la 'prosa' *Contramal* (*ibidem*, p. 21), dove spicca la sovrapposizione di diverse linee sintattiche.

e in metaforico anticipo sulla sospensione della morte, retrocedono nella memoria fino a scomparire. In obbedienza ai movimenti più consueti del suo immaginario, l'ingresso nell'afasia terminale è vissuto nei termini rovesciati del ritorno all'infanzia, zona anche etimologica dell'impronunciabile⁹³, così che il progressivo perdersi della capacità linguistica sia espresso nella forma inedita di un apprendimento della dimenticanza. A cadere per primi sono allora i «nomi e cognomi»⁹⁴ degli scambi affettivi, poi i termini che erano stati incisi, sillaba per sillaba, nelle falde più remote della psiche («quelli che la mamma / ti diceva me-la questa è una mela»⁹⁵), in vista di un punto zero che non sarà, però, totale annichilimento, quanto ritorno, serenamente palingenetico, al vuoto verbale che precede le possibilità della vita:

torniamo nuovi nati nuove
nate, quando persone e cose
non ci erano ancora state nominate⁹⁶.

⁹³ Vivian Lamarque ha scritto, proprio partendo dalla semantica storica della parola *infanzia*, la poesia *In-fanzia (età del non parlare)*, che conclude (già allora con i dubbi regressivi della perdita di parola) la sezione *Poeti di Teresino* (Lamarque, *Poesie 1972-2002*, p. 59).

⁹⁴ Lamarque, *Madre d'inverno*, p. 83.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 84.

⁹⁶ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- BERRUTO, Gaetano, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma 2000⁸.
- CUCCHI, Maurizio, *Vivian Lamarque*, in *Poeti italiani del secondo Novecento*, Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), Mondadori, Milano 2010², vol. II, pp. 929-942.
- CULLER, Jonathan, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, prefazione di Francesco Muzzioli, Armando, Roma 1999.
- DEDOLA, Rossana, *Dalla poesia innamorata all'elegia dell'albero*, in Vivian Lamarque, *Poesie 1972-2002*, Mondadori, Milano 2014⁸, pp. v-xiv.
- LAMARQUE, Vivian, *Poesie 1972-2002*, introduzione di Rossana Dedola, Mondadori, Milano 2014⁸.
- LAMARQUE, Vivian, *Madre d'inverno*, Mondadori, Milano 2016.
- LAMARQUE, Vivian, *Vivian Lamarque racconta «Madre d'inverno»*, <<https://letteratitudinenews.wordpress.com/2016/05/16/vivian-lamarque-racconta-madre-dinverno/>> (consultato il 31 agosto 2016).
- ONG, Walter J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 2007.
- TESTA, Enrico, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 2009².
- TESTA, Enrico, *Introduzione*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Enrico Testa (a cura di), Einaudi, Torino 2011³, pp. v-xxxiii.
- ZUBLENA, Paolo, *Dopo la lirica*, in *Storia dell'italiano scritto*, Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasi (a cura di), Carocci, Roma 2014: vol. I. *Poesia*, pp. 403-452.

ORALITÉ HUMAINE ET DISCOURS ANIMAL DANS *ANIMA* DE WAJDI MOUAWAD

- Simonetta Valenti -

Publié en 2012 chez Leméac/Actes Sud, *Anima*, le deuxième roman de l'écrivain Libano-Canadien Wajdi Mouawad, se présente comme le bouleversant récit de la recherche de l'assassin de sa femme par le héros, Wahhch Debch¹. En réalité, ce qui rend si passionnante l'intrigue du roman, c'est que la narration y est constamment conduite à partir du point de vue, non pas des différents individus qui croisent le protagoniste sur son chemin, mais au contraire à partir du point de vue – dysphorique, ou tout au moins dépayasant –, des nombreux animaux qui viennent à sa rencontre.

Si l'on peut objecter que la brillante trouvaille narrative de Mouawad contribue sans aucun doute à alimenter l'intérêt de lecteurs et critiques pour un récit qui se déroule comme un *noir* inquiétant, en vertu du curieux renversement de perspectives qui voit les animaux observer et juger les humains, il convient toutefois d'analyser la fonction que l'auteur assigne à la 'langue des animaux', puisque des conséquences pour ainsi dire ontologiques qu'elles comporte, découle l'une des significations majeures de l'œuvre de Mouawad.

¹ Mouawad, *Anima*.

Langage humain versus langage animal

Ainsi que zoologistes, ornithologues et entomologistes l'affirment, toute espèce animale possède un code de communication qui permet aux différents membres de chaque race d'échanger des messages entre eux pour prévenir, par exemple, leurs semblables du danger, pour leur signaler la présence de nourriture ou encore pour en ordonner la fuite². Néanmoins, un tel code, tout articulé qu'il soit, est loin de reproduire la complexité et les nuances qui caractérisent le langage humain³. Surtout, le code animal demeure lié à l'instinct de survivance⁴, ce qui marque une différence essentielle par rapport au langage des hommes dont le trait distinctif est au contraire la liberté d'expression.

Or, dans *Anima*, Mouawad semble vouloir pénétrer au-delà de la communication ordinaire entre exemplaires d'une même espèce, dans une sphère inconnue, capable pourtant de révéler les profondeurs insoupçonnées de 'l'âme animale' afin de nous restituer le point de vue, la 'pensée', de chaque bestiole rencontrée par Debch, ainsi que sa manière de percevoir la réalité et de considérer les êtres humains⁵. Tout en défendant alors résolument la spécificité animale, dans son roman, Mouawad a constamment recours à une forme d'antropomorphisme, grâce auquel il cède volontiers aux différentes races animales des sentiments, des considérations, des remarques qui les apparentent plutôt à l'espèce humaine, douée depuis toujours dans l'imaginaire commun de rationalité et d'esprit de finesse⁶.

C'est pourquoi l'étude analytique du discours animal et du discours de l'homme et de leur juxtaposition constante dans les pages d'*Anima* nous a

² Cf. Westheide, Rieger, *Zoologia sistematica*, p. 670.

³ Voir à ce sujet: Chomsky, *Nuovi orizzonti nello studio del linguaggio e della mente*, p. 52.

⁴ À propos du langage animal, cf. Sebeok, Hayes, Bateson, *Paralinguistica e cinesica*, p. 16.

⁵ De Fontenay, *Le Silence des bêtes* et Liger, *L'avis des animaux*, p. 38.

⁶ Que l'on songe à la fameuse définition de l'homme, donnée par Aristote, suivant laquelle ce dernier est un animal rationnel et politique, c'est-à-dire à même de vivre et de communiquer avec ses semblables: Aristote, *Constitution d'Athènes*.

parue essentielle à la compréhension du roman et, d'une façon plus générale, de la poétique mouawadienne qui s'y dessine.

Oralité et discours des humains

Lorsqu'on parle d'oralité, on a affaire – suivant Catherine Kerbrat-Orecchioni –, à un «discours-en-interaction», dont il vaut la peine de rappeler brièvement les caractéristiques principales, car elles fournissent le soubassement théorique de notre argumentation.

Suivant la spécialiste, le «discours-en-interaction» présuppose en premier lieu l'«*existence d'un contact direct [...] entre les interlocuteurs, ce qui entraîne une forte implication du locuteur et une inscription du destinataire dans le discours (par le biais des termes d'adresse, des expressions phatiques, des prises à témoin ou à partie, etc.)*»⁷. Deuxièmement, le discours oral apparaît comme étant marqué par une «*dépendance des énoncés par rapport à leur contexte d'actualisation*»⁸, ce qui comporte généralement que la mention du cadrage externe soit inscrite dans ce type de discours. Une troisième caractéristique de l'oral implique par ailleurs la parfaite «*concomitance entre planification et émission du discours*»⁹, surtout lorsqu'il s'agit de ce que Kerbrat-Orecchioni appelle «l'oral prototypique, c'est-à-dire improvisé»¹⁰. Enfin, il faut tenir compte que «le discours oral exploite plusieurs canaux sensoriels (essentiellement les canaux auditif et visuel), et plusieurs systèmes sémiotiques: 'verbal', 'para-verbal' et 'non-verbal'»¹¹. Comme le note encore la spécialiste, les propriétés de l'oral que l'on vient de mentionner ne sont évidemment pas sans influencer l'organisation générale du discours, où l'on assiste fréquemment à des structures

⁷ Kerbrat-Orecchioni, *Le discours en interaction*, p. 29. L'italique est de l'auteur.

⁸ *Ibidem*, p. 30. L'italique est de l'auteur.

⁹ *Ibidem*. L'italique est de l'auteur.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

phrastiques, ponctuées d'interjections, d'hésitations, de formules d'adresses à l'interlocuteur, relevant du registre familier¹².

Or, il est évident que les divers échanges verbaux, présents dans l'œuvre de Mouawad, revêtent la forme de dialogues littéraires, ne constituant par conséquent que «des simulations (ou des simulacres) de conversations que les romans, et plus généralement les discours fictionnels, nous donnent à voir et à entendre¹³.» Kerbrat-Orecchioni avoue d'ailleurs que, dans la gamme très variée des discours fictionnels, le dialogue romanesque s'éloigne tout particulièrement des conversations naturelles, en vertu du fait qu'il se réalise sous forme écrite et qu'il est enchâssé dans le récit, dont il ne représente qu'une composante textuelle parmi d'autres. C'est pourquoi le dialogue romanesque résulte pris dans une double relation, que la linguiste identifie en termes de rapport mimétique, que ce dernier entretient avec la conversation orale fictive qu'il est censé reproduire, et en tant que relation syntagmatique avec l'environnement narratif dans lequel il est inséré.

Quoiqu'il en soit, ce qui nous paraît essentiel pour une correcte compréhension du dialogue littéraire, c'est sa nature préconstruite: en effet, même lorsque l'auteur vise à imiter l'improvisation, produisant certains 'effets-de-spontanéité', typiques du «discours-en-interaction», il est clair que ces derniers sont de l'ordre du construit, de l'artificiel et que, par voie de conséquence, ils contribuent largement à cette saturation du sens qui est le propre du texte littéraire¹⁴. Enfin, bien qu'en apparence les destinataires du dialogue romanesque semblent échanger leurs propos avec les divers personnages fictionnels qui les entourent, leur discours s'adresse en aval au lecteur, qui demeure le destinataire final de la communication littéraire.

Toutes les caractéristiques que l'on vient d'énumérer à propos du «discours-en-interaction» se trouvent représentées dans les multiples dialogues qui se succèdent dans *Anima* et contribuent sans aucun doute à construire

¹² *Ibidem*, p. 33.

¹³ *Ibidem*, p. 315.

¹⁴ Cf. *ibidem*, p. 316.

l'identité psychologique et culturelle de chacun des interlocuteurs de Wahnch Debch, ainsi que celle du héros lui-même, désespérément lancé à la poursuite du meurtrier de sa femme.

Le premier (et le dernier) de ces interlocuteurs est le médecin coroner Aubert Chagnon qui, arrivé au seuil de sa retraite, est chargé de découvrir le meurtrier de Léonie F. Son discours, rapporté à travers les perceptions du poisson doré, voltigeant dans le grand bocal de verre de son bureau, se distingue à la fois par son allure scientifique et par une capacité d'empathie envers Wahnch, qui s'avère rare chez les humains avec qui le protagoniste d'*Anima* entrera en contact. En effet, étant donné la cruauté avec laquelle Léonie a été tuée, poignardée cinq fois dans l'abdomen et violée par son assassin dans sa plaie même, Chagnon conseille d'abord à Wahnch de ne pas consulter le rapport de l'autopsie et arrive jusqu'à lui interdire de regarder les photos de la jeune victime, afin d'épargner à l'homme, déjà éprouvé, une peine ultérieure, comme on peut l'apprendre de la citation suivante:

C'est à vous de voir. Des gens disent que plus on en sait, plus le deuil est facile. Je ne sais pas. Je n'en sais rien. C'est vous qui décidez. L'enveloppe est là, tout le rapport de l'autopsie se trouve dedans, mais sincèrement je vous conseille de ne pas y toucher. L'essentiel, vous le savez déjà. Elle est morte. Les détails n'y changeront pas grand-chose. Asseyez-vous. Donnez-moi votre manteau. L'hiver ne finira donc jamais. Les tempêtes au mois d'avril, c'est à vous faire brailler matin et soir. Bon. J'aimerais pouvoir vous dire quelque chose de réconfortant, mais tout ce que je peux faire, c'est vous assurer que je vais tout mettre en œuvre pour que la police le retrouve le plus vite possible. Ça ne la ramènera pas à la vie, mais ça peut vous apporter un peu de paix. Je ne suis pas censé entretenir un rapport affectif avec les gens à l'intérieur du cadre de mon travail, mais ce dossier est le dernier dossier de ma carrière de coroner. Je me sens concerné malgré moi¹⁵.

¹⁵ Mouawad, *Anima*, p. 21. Dorénavant, les coordonnées bibliographiques de chaque citation tirée du texte d'*Anima* seront indiquées immédiatement après l'extrait cité, à l'aide de l'initiale du titre du roman en italique, suivie du numéro de la page (ici: *A*, p. 21).

Il est assez aisé de voir que la plupart des marqueurs du dialogue romanesque, indiqués par Kerbrat-Orecchioni, reviennent dans le passage en question: la présence forte du locuteur, soulignée entre autres par le recours à des interjections et à un registre familier, ainsi que par la réitération du pronom de deuxième personne; enfin, l'indication du contexte situationnel, au sein duquel a lieu le dialogue entre Chagnon et Debch, véhiculé à travers la mention du manteau, du froid hivernal, du petit aquarium, mais aussi de l'implication affective du coroner, une implication certes dictée par la férocité avec laquelle Léonie a été assassinée, mais aussi par le fait que ce cas, si tragique et difficile, devrait clore la carrière du médecin, en en asseyant définitivement le mérite.

La citation suivante, où le coroner essaie une première reconstruction du meurtre, met cependant en relief un autre aspect de sa personnalité, qu'il vaut la peine de relever, à savoir sa professionnalité:

Votre femme est décédée à la suite des blessures infligées à son abdomen et à ses organes sexuels à l'aide d'un objet tranchant. Le vagin a été déchiré à trois reprises, la vessie a été perforée. L'hémorragie qui s'en est suivie a provoqué le décès au bout d'une quinzaine de minutes. La mort a eu lieu entre 16 h et 16 h 30... [...]

La disposition des meubles suggère qu'il a dû la pousser violemment pour la projeter au sol et se ruer sur elle. On pense qu'il l'a frappée à nouveau pour la maîtriser et la déshabiller. Il lui a d'abord planté son couteau dans l'abdomen, entre le thorax et le nombril, et a coupé de bas en haut. Il a ouvert une plaie d'une longueur de quatre centimètres. Il a retiré son couteau et a introduit son pénis dans la plaie. La douleur qu'elle a dû ressentir a rassemblé en elle toutes les forces qu'il lui restaient. On croit qu'elle l'a mordu à la joue, jusqu'à arracher un lambeau de chair, le forçant à se retirer d'elle. Elle n'a pas dû le lâcher. Il a repris son couteau. Il l'a planté à quatre reprises dans le sexe de votre femme. La quatrième fois il a traversé le ventre pour fixer la lame dans le bois du plancher. Il a introduit à nouveau son pénis dans l'abdomen. Il l'a violée dans le sang de la plaie. Il a éjaculé. Il s'est retiré. Il s'est enfui. [...]

Wahhch, écoutez-moi. Essayez de prendre soin de vous. Malgré tout. Vous avez des choses à faire, faites-les. Je ne veux pas qu'il vous arrive du mal. (A, pp. 22-24)

On le voit: le récit de la cruauté sauvage – bestiale! –, avec laquelle Léonie a été assassinée avec l'enfant qu'elle portait dans son ventre, est agencé par Aubert Chagnon de façon objective, neutre, dépouillée de tout commentaire, comme il se doit à un coroner professionnel, vantant une longue expérience. La succession précise des actes ayant provoqué le décès de l'épouse de Wahhch est relatée en fait suivant l'ordre chronologique que l'on a pu établir à partir de l'examen scientifique du cadavre et de la salle de séjour où le meurtre a eu lieu. En outre, la description détaillée des actions commises par l'assassin de Léonie est reconstruite avec une grande minutie par Chagnon, attentif à n'oublier aucun des détails qui pourraient révéler tant soit peu l'identité du meurtrier. Ce qui montre la grande professionnalité de cet homme.

Néanmoins, l'absurde bestialité des gestes accomplis par l'assassin de Léonie, conjuguée à l'absence apparente de tout mobile, conduit le médecin à se pencher sur le destin cruel de Debch et à s'inquiéter de son état psychologique; c'est justement dans cet esprit qu'il exhorte l'homme à ne pas succomber au chagrin et à prendre soin de lui. Ainsi, après avoir présenté de façon objective et linéaire, dans un discours dépourvu de toute émotivité et à forte dominante référentielle, les faits tragiques ayant conduit au décès de la femme, le professionnel expérimenté cède la place à l'homme âgé, au père de famille qui, ayant connu la méchanceté des hommes, s'abandonne au besoin insuppressible de soulager la douleur de Wahhch Debch, car, derrière la sauvagerie de ce meurtre, il soupçonne la présence d'un individu extrêmement dangereux¹⁶.

C'est bien cette participation intime à la douleur qui taraude Debch, ce désir sincère de partager son sort, auquel Chagnon a été associé tout à fait par hasard, qui amènent le protagoniste d'*Anima* à interpeller le vieux coroner, après de longs mois de silence, pour l'inviter à le rejoindre à Animas, un coin perdu au fin fond du Nouveau Mexique. Dans ce petit «village improbable, au nom tout aussi improbable¹⁷», la vie d'Aubert Chagnon va subir un

¹⁶ Cf. Parent, *L'exclusivité de la souffrance*, p. 37 et Busnel, *Anima*, p. 89.

¹⁷ *Ibidem*, p. 377.

changement irréversible, modifiant à jamais sa façon de percevoir la réalité et, partant, sa manière de s'exprimer. Dans ce hameau abandonné au milieu du désert, le coroner expérimente en fait pour la première fois d'une manière viscérale une forme d'identification totale à cet homme malheureux, en vertu de laquelle il sent surgir en lui une langue nouvelle, à même de traduire le déchirement intérieur de cet être, blessé par la vie:

Je n'entendais plus les mots dans ma tête, je ne ressentais plus la parole, ou alors c'étaient des mots nouveaux, une parole nouvelle, qui étaient en vérité les mots et la parole de Wahhch que je ressentais en moi et qui me transperçaient, tout à coup, pour avoir touché de trop près à sa douleur. J'avais l'impression de respirer à son rythme et de parler avec sa langue et, en cet instant même où, penché à ma table, je tente de décrire à nouveau cette étrange transfiguration, les mots, sur le papier, semblent me glisser de la main de la même manière qu'ils doivent glisser de la sienne. (A, p. 379)

En raison de cette assimilation intérieure entre les deux hommes, Chagnon parvient alors à recomposer les fragments douloureux de l'histoire de Wahhch Debch, non plus suivant le protocole froid et détaché, employé habituellement par le coroner, non plus avec la langue neutre et objective, typique du rapport médical, mais avec la conscience accrue de pénétrer dans un abîme de souffrances qui demande de sa part une délicatesse profonde et une parole 'nouvelle', capable d'accueillir la douleur de son ami et de la redire. Car la perte tragique de Léonie n'a fait que rouvrir les blessures les plus intimes, cachées dans l'âme de Wahhch et ensevelies dans un passé traumatique, que Chagnon découvre être étroitement lié à l'histoire du peuple palestinien, auquel l'homme appartient et auquel son père – Maroun Debch – l'avait arraché tout petit.

Cet idiome nouveau, que seules la proximité et la fréquentation de Wahhch savent susciter chez le vieux coroner, transforme alors la langue orale de Chagnon en un code écrit, proche de celui du manuscrit que Wahhch expédie au vieux médecin et dont celui-ci s'imprègne, pour en faire l'instrument privilégié du récit des tueries qui ont ponctué l'histoire libanaise et qui, trop souvent, ont été passées sous silence.

Mais ce n'est pas tout. Car le parcours initiatique suivi par Debch vers la découverte de la vérité sur sa famille conduit le protagoniste d'*Anima* à rencontrer d'autres individus qui, comme lui, ont été les victimes de violences et abus, ou bien gardent la mémoire des atrocités commises par leurs semblables au fil de l'histoire. Eux aussi, comme les parents naturels de Wahhch, trucidés pendant le carnage de Sabra et Chatila¹⁸, ou comme les Indiens massacrés par les Blancs lors de la conquête du Nouveau Monde et réduits à l'heure présente à se survivre dans les réserves nord-américaines, ou encore comme les Noirs, prostrés à l'état d'esclaves par les colons européens et exploités jusqu'à la mort dans les plantations de l'Amérique du Sud –, eux aussi exigent d'être rappelés, non seulement parce que des milliers d'innocents demandent encore que l'on fasse justice, mais également parce que les viols, les génocides, les massacres, les tortures, les meurtres sans nom, perpétrés au fil des siècles, témoignent de l'abjection bestiale à laquelle l'être humain peut rétrocéder¹⁹:

[Dans le manuscrit envoyé par Debch,] tout était fidèlement rapporté, tout était réel [...]. Pourtant, plus rien ne me semblait vrai. J'ai déposé le manuscrit sur la table et j'ai entendu le grand silence qu'il a produit en moi d'où ont émergé, comme le dirait un de ces animaux, cheval, mouche ou cochon, les cris de tous ceux qui sont morts dans le silence et l'oubli, enfants, femmes, hommes, bêtes et dieux, qui tapissent par couches épaisses les siècles et les ciels. (A, p. 388)

Voilà pourquoi la langue que Chagnon emprunte désormais à son ami Wahhch, si elle a perdu quelques-uns des traits de son oralité originaire, a assurément gagné en profondeur et en poésie, se métamorphosant en un

¹⁸ À l'égard des divers massacres cités dans le roman – et tout particulièrement de ceux ayant eu lieu au Liban –, consulter le discours tenu par Mouawad, lors de la réception du prix Phénix, qui lui a été décerné au Liban en 2012, pour *Anima*, cf. *L'émotion de Wajdi Mouawad*, <<https://www.youtube.com/watch?v=26UZt0PnkU8>>. Voir aussi: <www.lorientdesivres.com/actualités-detail-3.htm>.

¹⁹ Cf. *Hors-champ*, interview de Laure Adler à Wajdi Mouawad, diffusée sur France Culture le 10 décembre 2012, <<https://www.youtube.com/watch?v=CMbw39TMYg0>>.

idiome foncièrement humain, en condition de pénétrer la souffrance d'autrui et de l'exprimer avec sensibilité et participation. Cette langue, semble nous dire Mouawad, est la seule qui puisse aider l'homme – à condition, bien sûr, qu'il s'en réapproprie –, à retrouver cette capacité de dialogue avec tous les vivants qui, depuis l'origine du monde, fait de lui un être de relation:

Il existe, tout au fond des mers, des poissons monstrueux doués de parole, gardiens d'une langue ancienne, oubliée, parlée jadis par les humains et par les bêtes aux rivages des paradis perdus. Qui osera jamais plonger pour les rejoindre et apprendre auprès d'eux à reparler et à déchiffrer ce langage? Quel animal? Quel homme? Quelle femme? Quel être? Celui-là, s'il remontait à la surface, aurait à l'intérieur de sa bouche bleue par le froid les fragments d'une langue disparue dont nous cherchons inlassablement et depuis toujours l'alphabet. Nous réapprendrions à parler. Nous inventerions des mots nouveaux. Wahnch retrouverait son nom. Tout ne serait pas perdu. (A, p. 389)

Bien différente, on le verra, est en revanche la langue utilisée par la plupart des individus que Wahnch croise sur son chemin.

Parmi ces derniers, les diverses figures de Mohawks qui accueillent Wahnch à l'entrée de la réserve de Kahnawake, nous paraissent particulièrement intéressantes. Le héros d'*Anima* s'y rend, dans l'espoir de retrouver celui qu'on a identifié comme étant le meurtrier de sa femme: Welson Woolf Rooney, un Natif, connu parmi les siens en raison de sa férocité.

Arrivé à Kahnawake par un soir gelé d'hiver, Debch entre dans le bar où se donnent habituellement rendez-vous plusieurs des membres de la communauté Mohawk. Voilà comment ils s'expriment, selon le point de vue surprenant de l'araignée qui les observe:

La porte s'est ouverte et deux hommes sont entrés faisant se lever tous ceux qui étaient assis. Jim Rice a lancé «Johnny! Heyheyhey!» [...] Et Mitch et Johnny répondaient «Eddy! Jim! Ron! Shan... Hi guys!». Ils ont défait leurs manteaux et Johnny, le plus grand et le plus gros des deux, s'est retourné vers le comptoir. L'apercevant, il s'est immobilisé.
Who's that?

Frenchy...

I see... Frenchy, hein? Hey, Mitch, d'you see that? On a de la visite, un Français!

Yeah! Les touristes sont en avance cette année!

C'est le réchauffement climatique, man! Tu comprends pas ça? C'est scientifique! Mary! Give us five bottles of rye, glasses and ice for everybody! Hey, on va parler le français pour montrer que nous autres les Mohawks nous savons vivre, OK? [...]

Des vibrations très fortes ont résonné contre la rambarde de bronze, conséquence des cris qu'ils se sont mis à pousser. Ils ont dégagé les tables et tiré les chaises pour mieux se regrouper. Johnny, souverain, a pris la place du centre.

You hear about Jerry's love story, guys?

No way! Jerry's in love? a répondu quelqu'un.

Yeah! With a smelly woman... him, Freddy and the Black brothers, they fucked her every way, in all her fucking holes!... But in fact, it's her who fucked them... she was a shunk!

No way!! a hurlé quelqu'un.

Elle leur a chié dessus, pissé dessus, puis elle a pissé dans le char à Jerry! (A, pp. 52-53)

Ce qui frappe de prime abord dans ce dialogue est le bizarre mélange d'idiomes qui caractérise le parler des Mohawks, rassemblés dans le petit *saloon* situé à l'entrée de la réserve. Si la coexistence du français et de l'anglais constitue, comme chacun le sait, la marque distinctive du statut linguistique canadien, leur mixtion à l'intérieur d'une même phrase est pourtant l'indice d'un métissage linguistique qui trahit entre autres les difficiles conditions de vie qui distinguent la réserve et le faible taux d'instruction de ses membres.

En outre, lorsqu'on s'arrête à considérer les arguments présentés dans ce dialogue, on s'aperçoit vite qu'il s'agit d'un échange inconsistant, où un pourcentage très réduit d'information passe, si ce n'est l'insistance portée sur la présence de cet étranger, pénétré dans les territoires indiens à la recherche de Woolf Rooney, de même que la vulgaire histoire sexuelle vécue par Jerry. Les phrases du dialogue se succèdent en effet suivant un rituel prévisible, qui rend compte des rapports de force existant à l'intérieur du clan et le type d'oralité qui gouverne les échanges entre les Natifs témoigne d'un usage for-

cé de la langue, poussée presque au paroxysme, comme si, de sophistiqué instrument communicatif propre aux êtres humains, cette dernière était reculée à un ensemble de cris sauvages, dont le seul but est de manifester la bassesse des instincts de ce groupe d'hommes, rétrocedés presque au rang de bêtes.

En somme, l'image de ces individus qui se détache dans l'esprit du lecteur est engendrée par un type de discours qui, tout en gardant certaines marques du dialogue romanesque, est loin de nous rappeler le langage empathique et professionnel d'Aubert Chagnon. Ce dialogue dénonce, bien au contraire, à la fois par le mélange d'idiomes qui le distingue, par la banalité des arguments traités, par l'utilisation d'un registre délibérément vulgaire, par le récit à forte composante sexuelle qui y est rapporté, ainsi que par l'insistance avec laquelle on s'adresse à Wahhch comme à un *outsider* indésiré, l'énorme potentiel de violence qui règne dans la réserve de Kahnawake et qui est sur le point de happer le héros.

De telles observations sont d'ailleurs pleinement confirmées dans la citation suivante, où Johnny décrit avec arrogance l'accueil réservé à Debch, avant même qu'il franchisse le seuil de la réserve:

Johnny racontait sans cesse la même histoire, cerclé des mêmes rires et des mêmes éclats.

Ils ont repéré un gars, un Blanc, entré dans la réserve vers le milieu de la soirée. Ils ont pensé que c'était une police qui se faisait passer pour un Français. Ils voulaient lui casser les jambes puis le jeter dans le fleuve, lui faire vraiment peur, you know? Ils ont fini par le coincer dans la grande courbe de la Hospital Lane, et c'est là que ça s'est passé. Ils sont sortis du char, ils étaient bien décidés, sûrs de leur affaire, tout le kit, sauf qu'ils se sont retrouvés face à une mouffette enragée qui était pas de bonne humeur et qui leur a fait sentir.

Une évidence est apparue à leur esprit. Ils se sont figés avant de se tourner vers le comptoir. [...]

C'est toi l'étranger qui rameute les mouffettes par ici?

C'est moi.

C'est une nouvelle tactique de la police? Vous avez troqué vos chiens pour des mouffettes? Ou bien c'est juste pour les Mohawks? Pour régler le mal par le mal! À ce qui pue, faut envoyer ce qui pue? C'est-tu ça la logique? (A, p. 54)

Ainsi qu'on peut le constater, les différents membres de la tribu acquièrent à l'égard de Debch une attitude de méfiance, visant essentiellement à l'élimination de cet homme, soupçonné d'avoir été envoyé auprès des Mohawks par la police, afin d'enquêter non seulement sur l'identité de Woolf Rooney, mais aussi sur les trafics illégaux qui ont lieu dans les territoires indiens. Ce qui émerge dans le passage cité, c'est une fois de plus l'habitude de Johnny et de ses compagnons à la raillerie vulgaire, qui manifeste chez eux une disposition instinctive à la violence. Par ailleurs, le discours tenu par le groupe d'Indiens présents dans le *saloon* trahit, par l'utilisation systématique d'un registre argotique, une incapacité foncière de réflexion. En effet, ce n'est qu'après avoir débité plusieurs fois de suite l'anecdote saugrenue, relative à la tentative de leurs confrères d'assaillir l'inconnu, que Johnny et les autres s'aperçoivent – ironie du sort! – d'être en sa présence.

Vulgarité, habitude à la violence, tant verbale que physique, incapacité à agencer une réflexion, allant de pair à l'exaltation presque animale des instincts les plus bas, mais en même temps peur d'être la proie des pièges tendus par les policiers: voilà autant d'éléments qui, dans le discours des Mohawks, contribuent à en peindre un tableau aux teintes sombres, qui finit par rapprocher ces individus à des bêtes sauvages, épouvantées et donc prêtes à l'attaque. Aucune capacité chez eux d'accueillir l'étranger, aucune volonté de connaître son histoire, ses besoins, sa souffrance. Aucun désir de communiquer. C'est à une humanité perdue que l'on a affaire dans le passage cité. Une humanité perdue et qui se sait perdue, et sans espoir de rédemption, empêtrée qu'elle l'est dans le mal, comme Johnny du reste ne manque pas de le remarquer.

D'un point de vue strictement linguistique, les marqueurs de l'oralité dont parle Kerbrat-Orecchioni, loin de nous restituer un discours linéaire, fruit de la réflexion ordonnée d'êtres doués de la faculté de la pensée et préoccupés de leur interlocuteur, nous présentent en revanche un échange verbal où la communication demeure difficile, voire presque absente, étant prise dans les engrenages du discours routinaire et stéréotypé qui distingue le clan Mohawk, où seule la prépotence domine. Cet idiome, que l'on pourrait assimiler au code traditionnel des Natifs, s'en détache en réalité en raison de sa vulgarité

et de l'extrême violence verbale dont elle est porteuse²⁰. En somme, l'analyse du passage cité tend à ranger les divers représentants de la tribu Mohawk du côté des bêtes, plutôt que du côté des êtres humains, mettant en relief, avec la superficialité de leur faculté de jugement, leur incapacité foncière à communiquer et, en dernière instance, leur perte d'humanité.

Nous verrons tout de suite que l'absence de communication, relevée chez ce groupe de Natifs, s'avèrera être le trait saillant du discours de Maroun Debch, le père adoptif de Wahhch. Et cela nous permettra de mesurer jusqu'à quel point ce manque total de dialogue est révélateur de la nature profondément bestiale du personnage.

Ce que le lecteur déduit du géniteur de Debch, dès les premières pages du roman, c'est que cet homme est probablement doué d'un tempérament dur, puisque le dialogue entre Wahhch et sa sœur Nabila, révèle qu'au cours d'une dispute, Maroun Debch s'étant fâché contre sa fille aînée Najma, avait juré qu'il ne lui adresserait jamais plus la parole.

L'un des rares dialogues insérés dans *Anima* entre Wahhch et son père adoptif est représenté par une conversation téléphonique, dont le lecteur ne peut cueillir que les répliques du héros. Le choix d'une telle astuce narrative, ayant pour fonction de véhiculer le réalisme extrême de la scène, est d'ailleurs renforcé par l'adoption du point de vue d'un animal tout à fait singulier: la *Periplaneta americana*. Cette blatte, dont le comportement en cas de danger est celui de dévorer ses propres œufs, fournit alors un indice révélateur et en même temps repoussant, quant à la personnalité de Maroun Debch et à sa manière de concevoir la paternité²¹.

En outre, la stratégie utilisée par Mouawad pour nous présenter cette conversation téléphonique a l'avantage de parcelliser le «discours-en-interaction», montrant explicitement les répliques d'un unique interlocuteur, en l'occurrence Wahhch. En effet, le dialogue entre père et fils, que depuis le

²⁰ Sur les caractéristiques du langage des Natifs, voir: McGrath, *Aboriginal Literature*, p. 6.

²¹ Cf. Westheide, *Zoologia sistematica*, p. 452.

début du roman l'on sait être ardu ou tout au moins lacunaire, semble confiner le rôle du géniteur à quelques phrases de circonstances, qu'on devine être prononcées par Maroun, au sujet de la mort violente de Léonie:

Papa? c'est Wahhch / Ça va ça va, t'en fais pas / Ça va je te dis / Pas encore / Il se protège dans les réserves indiennes / Je t'avoue que je ne cherche pas trop à comprendre / Je prends du temps pour moi / Ne t'en fais pas / Je voulais te poser une question / Sabra et Chatila / Tu connaissais mes parents? / Les miliciens, tu les connaissais? / Je veux dire, tu les as vus tuer mon père et ma mère? / Oui... Oui... / Mais toi, comment ça se fait que tu étais là? / Tu m'avais dit que les chevaux étaient sur moi / L'enchevêtrement / C'est comme si je me souvenais de tout / Comme si, au moment où j'ai vu Léonie étendue dans son sang, j'ai eu un sentiment de déjà vu / Tu ne comprends jamais ce que je dis quand il s'agit pour moi de te poser des questions à ce sujet / Ce n'est pas grave, je ne t'appelles pas pour t'embêter / Je pensais passer à Vegas / J'en profiterai pour rendre visite à Najma / Nabila m'a dit que vous vous êtes disputés? / Je ne dirais pas ça / Elle te respecte mais elle est aussi entêtée que toi / Toi non plus tu ne vas pas la voir / Tu pourrais / San Diego n'est pas loin / Tu pourrais aller passer quelques jours là-bas / ... / Elle en fait des efforts / ... / Ce n'est pas la peine de t'énerver / Bon, tu as raison / OK / Allez / À bientôt. (A, p. 219)

Ainsi, bien que les indicateurs principaux du dialogue romanesque soient présents dans l'extrait cité, il est clair que nous nous trouvons face à un dialogue manqué, faussé par la présence d'un interlocuteur qui, quoique sollicité, refuse de participer à cet échange, préférant le silence à toute parole. Autrement dit, là où le discours de la bande Mohawk dénonçait l'absence de toute volonté de communication, reléguant Wahhch au rang d'un intrus qu'il fallait éliminer le plus vite possible, la conversation entre ce dernier et Maroun Debch approfondit ultérieurement l'abîme qui sépare le protagoniste d'*Anima* de ses semblables, recréant sous ses yeux le trou obscur qui l'éloigne de ce père adoptif. Le mutisme entêté avec lequel Maroun réagit aux multiples questions posées par son fils est en effet révélateur, non seulement de la réticence avec laquelle il se laisse habituellement questionner au sujet de l'hécatombe de Sabra et Chatila, mais aussi de la froideur irritée avec laquelle il traite normalement

ce fils, fragilisé par les traumatismes de son histoire personnelle. Rien, dans ce que l'on devine des répliques de cet homme, lors du dialogue téléphonique avec Wahnch, ne trahit de sa part l'affection, l'amour, la participation empathique aux immenses souffrances que la vie a réservées, dès le plus jeune âge, à celui qui est devenu son fils. Bien au contraire, Maroun Debch semble s'aigrir à l'égard de Wahnch, précisément à cause de l'insistance avec laquelle ce dernier lui pose des questions à propos de son origine.

De toute évidence, on se trouve face à un personnage qui est loin d'incarner les traits les plus typiques de la paternité. Et ce manque total, délibéré, de communication envers son fils adoptif devient vite le signe de l'énorme mensonge qui enveloppe Maroun Debch et son passé, un passé tissé d'une cruauté si bestiale qu'elle lui valu le surnom de «*Wahnch el Debch*», c'est-à-dire «le monstre brutal». Le mutisme prolongé de Maroun, son détachement froid et sa dureté vis-à-vis des siens ne sont alors que les indices de sa véritable identité: celle d'une bête sauvage abreuvée de sang²². C'est lui en effet qui, lors de la tuerie de Sabra et Chatila, aurait ordonné le massacre de la famille de Wahnch, sous les yeux terrifiés du petit, enterré vivant et enfin délivré par Maroun qui deviendrait son géniteur adoptif.

La découverte de cette terrible vérité achève alors le parcours initiatique du protagoniste d'*Anima*, conduisant parallèlement le lecteur à prendre conscience de la sauvagerie indicible à laquelle peut parvenir l'être humain, lorsqu'il se laisse dominer par ses instincts les plus bas, renonçant à tout échange avec ses semblables, rejetant toute possibilité de dialogue, choisissant la violence en tant que seul code communicatif.

Au degré le plus bas de l'échelle qui réduit l'être humain à l'animalité, nous trouvons enfin Wilson Woolf Rooney, le sauvage meurtrier de Léonie. D'en-

²² Pour tout approfondissement quant à la figure du père de Wahnch Debch, nous renvoyons à: Valenti, *Fantômes et fantasmes de l'Histoire dans Anima de Wajdi Mouawad*, p. 65 et sqq. À propos des différentes figures paternelles qui peuplent l'œuvre théâtrale de Mouawad, voir aussi: Ouellet, *Au-delà de la survivance*, pp. 158-172.

trée de jeu, il convient de préciser que ce personnage, véritable moteur narratif du récit, ne prend pourtant jamais directement la parole dans le roman. Par conséquent, aucun des paramètres du dialogue romanesque que l'on a mentionnés auparavant ne peut être relevé en relation à ce personnage. Cela constitue bien évidemment un élément majeur dans la perspective de l'oralité qui nous intéresse, étant donné que l'absence de toute forme de dialogue chez Rooney manifeste la nature foncièrement bestiale de cet individu qui, né au sein de la communauté Mohawk, s'en est désormais retranché, en raison de son implication dans les trafics illicites ayant lieu dans les territoires indiens, de son assomption habituelle de drogues et des multiples crimes dont il s'est rendu responsable.

Le lecteur connaît en fait sa figure toujours à partir du point de vue des autres personnages qui ont affaire à Rooney – Indiens de la réserve Mohawk, policiers de la Sûreté du Québec et autres figures croisées dans ses multiples déplacements –, mais aussi à partir du point de vue des nombreux animaux qui, flairant souvent le danger de sa présence, regardent et jugent sa conduite. Hommes et bêtes s'accordent en tous cas pour souligner la nature profondément sauvage de cet individu, d'ailleurs significativement confirmée par son nom: Woolf, c'est-à-dire «loup», fauve dont la qualité de chasseur est inégalable parmi les bêtes qui peuplent la forêt²³. Son langage est donc loin d'être doué des caractéristiques typiques du discours des humains et semble se limiter au contraire à la suite ininterrompue d'actes criminels qui scandent son passage, lançant un seul et triste message: «Je suis un prédateur».

Le premier impact avec le personnage de Rooney se produit pour le lecteur d'*Anima*, lors de la reconstruction, tentée par le coroner Chagnon, du meurtre accompli par celui-ci au détriment de Léonie, dont on a déjà traité

²³ Dans la culture des Natifs d'Amérique du Nord, le loup a toujours représenté un animal doué de pouvoirs extraordinaires, surtout en ce qui concerne la chasse, des pouvoirs qu'il était censé transmettre à tout guerrier, se montrant assez courageux pour s'approcher de la bête. Pour cette raison, le loup figure parmi les formes animales les plus représentées dans l'art amérindien. Cf. Stewart, *Looking at Indian Art of the Northwest Coast*, p. 46.

dans les pages précédentes²⁴. La succession des actions ayant provoqué le décès de la femme de Wahhch met en évidence la cruauté sauvage de l'Indien, rendue d'autant plus alarmante par l'absence apparente de tout mobile. Woolf Rooney tue en effet par le simple plaisir de supprimer ses semblables. Cependant, en ce qui concerne l'assassinat de l'épouse de Debch, la chronologie des faits semble manifester chez l'Indien une volonté délibérée de tourmenter la jeune femme, de la vexer et de la dominer, d'abord par la répétition des coups de poignard, ensuite par le viol bestial qu'il commet dans sa plaie ensanglantée. Dès le début du roman, Welson Woolf Rooney nous apparaît alors comme un être repoussant qui, ayant perdu tout lien avec ses semblables, est réduit désormais au rang d'une bête sauvage, qui attaque violemment pour le goût d'assujettir l'autre et de l'éliminer.

Revenu pour trouver refuge à la réserve Kahnawake, où il avait été grandi par Coach, le père de Janice, Woolf n'hésite pas à supprimer la fille du grand chef qui voyait en lui l'un des guerriers les plus prometteurs de son peuple. En réalité, Rooney a désormais renoncé à appartenir à sa communauté et à adhérer aux valeurs traditionnelles qui la gouvernent, telles la solidarité entre ses membres et la protection offerte aux êtres blessés²⁵. Les seuls soucis de cet individu sont représentés par l'instinct de survivance et par un besoin inéluctable de soumettre l'autre et de l'anéantir, en lui infligeant des tortures qui excitent son sadisme²⁶. Si donc le personnage de Welson Woolf Rooney nous apparaît loin d'incarner les caractères distinctifs de l'humanité, sa figure manifeste d'ailleurs tous les traits d'une bête sauvage et par là même rejoint celle de Maroun Debch, dont il constitue en quelque sorte le double rajeuni.

²⁴ Cf. *infra*, p. 11.

²⁵ En effet, suite à la décision de Coach de faire de Chuck, l'ami fraternel de Rooney, son premier collaborateur, Woolf abandonne la réserve indienne et s'adonne à l'abus et au commerce des stupéfiants, devenant entre autres le principal délateur de la police québécoise. Toutefois, la haine qu'il nourrit désormais vis-à-vis de la communauté Mohawk, et tout particulièrement à l'égard de Chuck qui, à ses yeux, aurait usurpé le rôle qui devait lui appartenir, pousse par ailleurs Rooney à tuer sauvagement ce dernier.

²⁶ Cf. Mouawad, *Anima*, p. 200.

Il convient d'aller un peu plus loin dans le parallélisme que nous venons de tracer. En effet, à l'instar de Maroun Debch, qui avait ordonné le massacre de la famille de Wahhch, épargnant ce dernier dans l'intention d'en faire le fils qu'il n'avait jamais pu engendrer, à cause de sa stérilité, de façon analogue, lorsqu'il s'abandonne à l'impulsion de tuer une femme, Woolf ne fait qu'obéir à l'instinct de la domination totale d'autrui, qui l'amène jusqu'à en prolonger l'agonie pour en obtenir l'excitation qu'il ne réussit pas à éprouver lors de l'acte sexuel²⁷. Il est donc licite de conclure que, dans le cas de Maroun Debch, comme dans celui de Welson Woolf Rooney, la violence et la cruauté tirent leur origine d'une déficience qui nourrit leurs frustrations, tout en aggravant leur gigantesque complexe d'impuissance²⁸. Autrement dit, tant Welson Woolf Rooney que Maroun Debch ont rétrocedé au degré de la brutalité la plus bestiale, en raison d'un manque qui, au lieu d'être reconnu et assumé comme faisant partie de leur identité personnelle, est devenu la cause de leur perte progressive d'humanité. C'est donc à partir de cette incapacité à accepter leur état d'êtres humains imparfaits, que ces deux figures se métamorphosent en bêtes sauvages²⁹.

Certes, l'on ne peut réduire l'univers d'*Anima* aux seuls personnages dont on a étudié ici les qualités de l'oralité, en montrant la violence et la brutalité dont leurs discours sont imprégnés; en effet, dans le roman mouawadien, il existe d'autres figures, capables – comme Chagnon – de compréhension et de solidarité vis-à-vis de Debch. S'il nous est impossible d'affronter ici l'analyse de leurs discours, étant donné les limites imposées à la présente étude,

²⁷ Voir à cet égard: Puledda, *Viaggio nel lato oscuro dell'anima umana*.

²⁸ Une telle remarque est du reste confortée par la description du puissant physique de Rooney, dont le corps est entièrement couvert de tatouages, représentant des oiseaux, des reptiles, des fauves, à l'exception du pénis qui en est dépourvu, sans doute à cause de son impuissance à créer. Cf. Mouawad, *Anima*, pp. 244-245.

²⁹ Une interprétation tout à fait proche de celle-ci a été donnée, à propos des récents attentats djihadistes, dans Seelow, *L'orientation sexuelle à l'épreuve du djihad*, p. 8; cf. aussi: Ippaso, *Quando le bestie sono meno feroci dell'uomo*, p. 15.

avouons qu'il s'agit très souvent de personnages qui tirent leur solidarité profonde envers Wahhch de leur vécu douloureux. C'est le cas de Winona, qui a beaucoup souffert à cause du manque d'amour dont elle a été l'objet, ou bien du couple indien incarné par Shelly et Willy, qui révèle à Debch les malversations et les abus subis par les différentes tribus natives de la part du gouvernement canadien³⁰, ou encore de l'hécatombe provoquée par la guerre de Sécession américaine, dont la Mason Dixon Line offre encore de nos jours le triste témoignage. Et pourtant, malgré ces figures douées d'une grande humanité, l'univers mouawadien demeure fortement marqué par la présence de ces personnages sombres, dont le seul langage est celui de la violence, de la haine et de la prévarication; Mouawad nous offre ainsi dans *Anima* la fresque inquiétante d'un monde habité par des êtres qui semblent avoir renoncé à leur nature humaine, se réduisant tragiquement à l'état de bêtes sauvages.

Or, l'analyse de l'oralité animale, que nous nous apprêtons à exécuter dans les pages suivantes, nous amènera à constater que les représentants de bien des espèces animales sont doués de caractéristiques de jugement, de réflexion et de compassion, étonnamment plus développées que celles de certains des individus rencontrés par Wahhch Debch le long de son périple. À travers eux Wajdi Mouawad semble donc vouloir mettre en garde ses contemporains du danger énorme qui incombe à l'humanité entière, menacée à présent de perdre jusqu'à son essence.

³⁰ Mouawad se réfère ici à la loi approuvée par le Gouvernement canadien en 1951, visant à l'abolition de l'*Indian Act*, loi par laquelle on voulait modifier le statut spécial des Indiens, afin de les insérer à plein titre dans la société canadienne. Toutefois, cette mesure rencontra les oppositions des représentants des tribus de Natifs, qui n'ayant pas été consultés à ce sujet, craignaient que ce projet d'assimilation n'apporte pas de véritables garanties d'égalité sociale et économique aux Amérindiens. En fait, comme le rappelle Mouawad dans son roman, les enfants des Amérindiens étaient arrachés à leurs familles et à leur culture originaire, dans le but d'être intégrés le plus possible à la culture canadienne blanche, cf. *Hors-champ*, <<https://www.youtube.com/watch?v=CMbw39TMYg0>>. Pour tout approfondissement sur ce chapitre de l'histoire canadienne, nous renvoyons à: Codignola, Bruti Liberati, *Storia del Canada*, p. 694.

Oralité et discours des animaux

Les divers animaux qui croisent Wahhch Debch dans son vagabondage à la poursuite du meurtrier de sa femme montrent, à travers leurs récits, de posséder des attitudes bien différentes les uns des autres, en raison de la race à laquelle ils appartiennent, mais aussi de la relation qu'ils arrivent à instaurer avec le protagoniste d'*Anima*³¹. Ce sont assurément les animaux domestiques qui s'avèrent doués d'une intelligence aiguë, apte à saisir et à interpréter les réactions de Wahhch, un individu qui nous apparaît sous des lumières multiples, et parfois même discordantes, selon le point de vue de la bête qui se rapporte à lui.

La première bestiole qui se charge de nous faire part des sentiments éprouvés par le héros, suite à la macabre découverte du cadavre de sa femme, est en effet Pitô, le chat appartenant au couple Wahhch-Léonie, classifié à l'instar de tous les autres animaux qui prendront la parole dans le roman, conformément à sa dénomination scientifique, à savoir *Felis Sylvestris Catus Carthusianorum*³²:

Léonie!... Léonie!... Ce n'était rien, ni un appel, ni une plainte, à peine un souffle, le réflexe du quotidien. Il aimait tant dire son prénom, il y mettait à chaque fois toute la douceur dont il était capable, Léonie, j'aime tellement dire ton prénom, Léonie, et on fait naître des libellules à chaque mouvement des lèvres, Léonie, il n'y avait plus de libellules. Devant lui se dressaient mobiliers et objets, insupportables dans leur mutisme, leur indifférence au malheur. [...] Je ne peux pas dire combien de temps il est resté sans bouger, combien de temps est passé avant qu'il n'aille s'agenouiller à ses côtés. Je le voyais dans la lueur jaunâtre des lampadaires extérieurs qui éclaboussaient, par taches, une

³¹ Rappelons que Wahhch Debch possède une capacité hors du commun de se rapporter à tout animal, à cause de l'expérience terrible, vécue dans son enfance, lorsqu'à l'âge de quatre ans il avait été enterré vivant dans une fosse avec des chevaux, des mouches, des blattes et d'autres insectes.

³² Ainsi, chacun des 100 premiers chapitres d'*Anima* (qui en compte 141 au total) est indiqué non pas par un chiffre ou par un titre, mais par la dénomination latine de l'animal qui y prend la parole.

partie du salon. Il a approché son visage de son visage, chaque instant nous éloignait d'elle, Léonie était pâle comme une étoile trop lointaine, bleuie par les ténèbres de la nuit. Il s'est dressé, a relevé la tête, il a cherché son souffle et, se prenant le ventre de ses bras croisés, comme pour calmer une crampe aiguë, il a eu un gémissement, ni cri ni pleur, davantage un vomissement rauque, créant une vibration telle que les vitres de l'appartement se sont mises à trembler dans leur cadre de bois. (*A*, pp. 13-14)

Observons dans l'extrait cité certaines caractéristiques typiques du discours animal, que nous retrouverons chez des exemplaires appartenant à d'autres espèces, mais qui assument ici une connotation particulière, du fait que Pitô semble connaître à fond non seulement les habitudes, mais surtout le lien intime qui existait entre Wahhch et Léonie.

Tout d'abord, parmi les indicateurs de l'oralité que nous avons cités plus haut, certains paramètres paraissent avoir subi une modification profonde, par rapport à ce qu'on avait relevé au sujet de l'oralité humaine. En effet, si Kerbrat-Orecchioni définit le «discours-en-interlocuteur» comme étant marqué par la présence forte du locuteur et de son interlocuteur, le discours du chat Pitô – et plus généralement le discours animal – paraît privé d'un destinataire direct, qui puisse intervenir dans le dialogue, pour confirmer ou contredire les arguments illustrés et les faits racontés. Tout se passe alors comme si le langage animal tendait à s'identifier plutôt à la pensée de chacun des exemplaires rencontrés par Wahhch Debch, se résolvant – bien avant de se faire véhicule de communication – dans l'aptitude foncière de chacun de ces bêtes à la réflexion. Ce qui fait diverger la parole animale de la parole humaine, souvent marquée dans le roman mouawadien par une étonnante inaptitude au raisonnement³³.

Pour revenir au passage en question, on s'aperçoit qu'il manifeste de façon claire la 'sensibilité' avec laquelle le chat relate la découverte tragique de la mort de Léonie, dont le nom même, prononcé mille fois par jour par

³³ C'est bien ce qui a lieu chez d'autres écrivains contemporains, tels Coetzee et Gowdy, cf. Oerlemans, *A Defense of Anthropomorphism: Comparing Coetzee and Godwy*, pp. 181-196.

Wahhch, possédait une si grande douceur que, dans l’imaginaire du chat, il ne pouvait qu’être assimilé au vol délicat des libellules. Et cette métaphore resserre à elle seule l’amour profond qui liait Debch à sa femme, ainsi que la beauté que cet amour savait solliciter même chez un chat, habitué à y assister tous les jours. La métaphore très poétique des libellules est ultérieurement mise en valeur par la réitération des labiales sonores [l], présentes simultanément dans le comparant «Léonie» et dans le comparé «libellules», comme réverbérés et prolongés tout au long de la phrase par les allitérations en [l], [R] et [m] et par les assonances en [y] et en [ɛ], qui semblent susciter sous nos yeux la suavité de ce vol. Le discours de Pitô arrive donc à nous faire part des ‘sentiments’ qu’il éprouve, par le biais d’une langue extrêmement soignée, ayant volontiers recours aux différents effets de style, caractéristiques du lyrisme³⁴.

À la teneur poétique de cette première partie de la citation, correspond la description détaillée, objective, mais non froide, ni détachée, de la deuxième partie de l’extrait cité ci-dessus, où Pitô peint chacune des actions mises en place par Wahhch, après les longs instants de paralysie qui l’avaient cueilli lors de la découverte du cadavre de sa femme, chez qui il cherchait encore en vain un faible souffle de vie. Dans la suite des gestes accomplis par l’homme, le lecteur apprend, à partir du point de vue du chat, que ce dernier a la perception nette et immédiate de l’énorme douleur dont le héros est assailli: non un cri de désespoir, mais un gémissement sourd nous est décrit, se traduisant en «un vomissement rauque», physique, venu de ses entrailles, si profond et violent qu’il est à même de secouer les vitres des fenêtres. Ainsi, à côté d’une langue soutenue, capable de puiser aux diverses ressources de la poésie, Pitô nous semble doué d’une faculté hors du commun de cueillir les mouvements psychologiques les plus intimes de son maître et de les restituer au lecteur avec fidélité, lucidité et participation³⁵. Rien à voir donc avec la

³⁴ Mouwad parle de la «langue savante» de certains animaux. Cf. <<http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4548057>>.

³⁵ Cf. Patrois, *Identités et création dans l’œuvre de Wajdi Mouawad*, p. 58 et sqq.

violence et la vulgarité des propos qui marquent le discours des Mohawks, rencontrés par Wahhch dans la réserve indienne.

Cette capacité insoupçonnée de pénétration de l'âme humaine et cette aptitude à participer à la souffrance des hommes de la part du genre animal, revient également dans le passage suivant, où une mouffette observe Wahhch, en proie à une tristesse qui confine au désespoir et, face au danger qui le menace, ressent le désir impératif de venir en son aide:

Sans songer à un quelconque danger, obéissant à mon instinct, j'ai filé dans sa direction, bondissant, réalisant en un éclair combien, lui comme moi, étions indésirables au sein de la communauté.

Je le suivais comme on suit son semblable et je ne savais plus si je cherchais à lui nuire ou à le protéger. Là et là des familles, là et là des chaleurs, là et là des mondes étrangers, interdits. Lui traçait sa route, tête baissée, jusqu'au bout du terrain où il a trouvé une rue moins fréquentée. Il y avait une courbe. Au moment où il s'y est engagé, la camionnette a surgi du noir et s'est arrêtée en crissant devant lui, manquant de le heurter de front, dérapant de quelques mètres sur la chaussée verglacée. Les portières se sont ouvertes et les quatre hommes avec lesquels il venait de s'entretenir, armés de bâtons, ont bondi en jetant leurs ombres détraquées à droite et à gauche dans la lumière aveuglante de leurs voitures. Ils allaient le casser. Lui, au lieu de fuir, est resté figé, immobile, paralysé, tétanisé. Sauve-le! m'a ordonné mon sang et, obéissant, je me suis mise à courir avec une rapidité dont je ne me savais pas capable, grondant et sifflant de toutes mes forces. Ils n'ont pas eu le temps de comprendre ce qui leur arrivait. J'ai aspergé le premier sur lequel j'ai grimpé pour sauter au visage du deuxième que j'ai griffé et sur lequel j'ai uriné puis, giclant sur les deux autres, je suis entrée dans la camionnette, j'ai évacué toute l'urine qui me restait, j'ai déféqué avant de fuir dans les hurlements et les cris. J'ai regagné le terrain vague où j'ai été me tapir. Protégée par l'obscurité, j'ai vu qu'il avait profité de mon attaque pour s'évader à son tour et j'en fus satisfaite. Je suis retournée dans ma tanière avec le sentiment d'avoir défendu un de mes semblables. (A, p. 49)

Le récit de la mouffette reprend – on le voit – l'épisode de l'assaut subi par Wahhch Debch juste avant son entrée à Kahnawake. Cependant, l'épisode

acquiert une signification toute nouvelle, du fait d'être relaté à partir du point de vue de l'animal qui se montre particulièrement attentif, non seulement au lourd fardeau de souffrances dont le héros semble accablé, mais aussi aux menaces qui incombent sur lui.

Premièrement, la mouffette se sent assimilée à cet individu, en vertu de sa nature 'indésirable': ainsi que Debch, émanant de sa personne l'odeur âcre de la mort, se sent exclu de ses semblables, de même, la mouffette se sent exclue des autres espèces animales, à cause de la substance malodorante qu'elle secrète. Deuxièmement, la conscience de la similarité de leur condition d'«étrangers» sollicite chez la mouffette l'instinct de protéger cet homme de la violence qui est en train de s'abattre sur lui. En effet, bien avant que Wahhch ait compris ce qui va se produire, bien avant qu'il ait tenté de se défendre, la mouffette, obéissant à son instinct, intervient en son aide, mettant en place une suite comique d'actes qui finissent par immobiliser les assaillants, permettant ainsi au héros de prendre la fuite.

Du point de vue strictement linguistique, le discours de la mouffette manifeste, comme celui de Pitô, une remarquable justesse, mais tandis que le chat domestique se montrait doué d'une étonnante capacité de réflexion et de pénétration dans la psyché humaine, la mouffette, elle, possède l'intelligence typique d'un être d'action qui, ayant l'intuition exacte de ce qui se passe, est en condition d'intervenir immédiatement.

En effet, au-delà de la minutie avec laquelle la bestiole a su cueillir l'instant dans lequel Wahhch va subir l'assaut du groupe d'Indiens, dans la solitude et le silence de cette nuit glacée, force est de constater la rapidité et la précision avec laquelle la bestiole passe en revue les multiples actions qu'elle a mises en place afin de le protéger, ainsi que l'orgueil éprouvé pour avoir su défendre cet inconnu, qu'elle sent pourtant foncièrement proche d'elle. Et ce qui frappe dans le récit de cet épisode, c'est que par deux fois, la mouffette déclare avoir obéi à son «sang», un sentiment qui paraît ici contredire nettement le lieu commun, suivant lequel toute race animale répondrait avant tout à son instinct d'autoconservation, à son instinct de survivance.

L'opposition entre le comportement tenu par la mouffette et l'attitude montrée envers Debch par la bande des Mohawks surgit alors tout naturellement dans l'esprit du lecteur, en mettant en relief la cruauté qui caracté-

rise la conduite des humains, plus préoccupés de soumettre l'autre que de l'accueillir, de sauvegarder leur existence que de sauver celle d'autrui. Ainsi, s'accomplit une fois de plus, dans le roman de Mouawad, ce renversement axiologique dont on a déjà parlé à propos de certains des personnages qui peuplent l'univers romanesque d'*Anima*: au lieu d'être les hommes qui interviennent pour défendre leurs semblables, ce sont les animaux qui s'avèrent capables d'une compréhension et d'une participation inattendues à l'égard des humains.

Or, parmi les nombreuses espèces animales cotoyées par Wahhch Debch au cours des ses vagabondages, une place particulière est certainement occupée par Tomahawk, le chimpanzé appartenant au chef de la réserve indienne. Cet animal se distingue en effet par une singulière capacité d'observation et de compréhension des humains. Comme le chat Pitô, ce singe a instauré avec les hommes, et plus spécialement avec son maître, une relation intense d'appartenance qui lui assigne une position privilégiée: s'il est le chimpanzé de Coach, dont il connaît parfaitement les habitudes, il est aussi la bête qui, plus que toute autre, arrive à imiter – à 'singer', justement – les hommes, non seulement dans leurs comportements, mais aussi dans leur langage. Tomahawk correspond donc pleinement à sa dénomination latine: *Pan troglodytes*, car il nous apparaît comme une sorte d'être humain, réduit à l'état primordial. Toutefois, au lieu de provoquer l'hilarité du lecteur, comme le font d'habitude ces hominoïdes, la bête créée par Mouawad nous surprend par le sérieux de ses réflexions. Voilà la description des actions que le chimpanzé accomplit normalement, à la présence du groupe d'Indiens, rassemblés autour de Coach:

Je m'installe dans le hamac, mon verre à la main, je sirote mon Coca-Cola light à l'aide d'une paille, et me complais dans la contemplation des humains. Je les regarde. Ils sont nombreux et pourtant ils sont seuls. [...] Les humains sont doués pour l'absence [...]. Ils présument de tout. Les humains disent Ma maison. Ils disent J'ai un jardin. Ils disent Ma famille, mes amis. Ils disent Les gens, ils disent Le monde. Les humains disent Mon, ma, mes. (A, pp. 101-102)

De prime abord, le discours du chimpanzé nous révèle de la part de cet animal une considérable assurance. En effet, grâce au fait qu'il appartient au chef incontesté de la réserve, Tomahawk se sent en condition d'accomplir un certain nombre d'actions qui, dans d'autres contextes, lui seraient probablement interdites. Ainsi, après avoir commodément pris place dans son hamac en goûtant du Coca light, il passe son temps à observer ce que font et ce que disent les hommes. Notons la précision lexicale avec laquelle cette bestiole peint les attitudes de ces derniers: il pourrait très bien s'agir des propos d'un sage, voire d'un philosophe, se complaisant dans la peinture des mœurs humaines, tant son discours est ponctué de notations pittoresques et minutieuses. Néanmoins, ce qui attire l'attention du lecteur, c'est que, tout en étant isolé de ses congénères, le chimpanzé met l'accent sur la solitude foncière qui distingue les humains, incapables à ses yeux de relations authentiques, malgré leur apparente proximité réciproque. Comme si le propre de la nature humaine était cette étrangeté profonde à l'autre, qui fait des échanges de chaque individu avec ses semblables de simples rapports commerciaux, fondés sur la possession des biens et non sur la valeur individuelle et sur l'appartenance à une communauté. La seule exception à cette lecture de l'humaine condition est représentée, aux yeux de Tomahawk, par son maître, envers qui il nourrit une admiration et une fidélité immenses:

Coach est comme ça. Il a des phrases. Il dit souvent qu'il préfère les animaux aux humains. Il dit aussi que les humains sont plus bêtes que les bêtes, et les bêtes plus humaines que les humains. Coach peut se permettre ce genre de dialectique puisqu'il est le mâle dominant de sa tribu. Ses hommes hochent la tête d'un air grave et disent Ouais, Coach! T'as ben raison! Cette manière cérémonieuse de se soumettre provoque chez moi un violent accès d'hilarité. J'en ris aux larmes. (*A*, p. 103)

À vrai dire, l'attitude à la réflexion observée chez le chimpanzé lui provient précisément de sa familiarité avec Coach. C'est en effet en empruntant les phrases du chef Mohawk, qui rappellent d'ailleurs de près les proverbes de la tradition indienne, que le singe en arrive à se forger une définition lapidaire

de la nature humaine, suivant laquelle «les humains sont plus bêtes que les bêtes, et les bêtes plus humaines que les humains³⁶».

Mais ce n'est pas tout. Dans sa singulière capacité de pénétrer l'âme humaine, le 'philosophe' Tomahawk souligne une enième caractéristique de l'homme qui s'oppose une fois de plus à ce que l'on a remarqué à l'égard des animaux. Il s'agit de l'hypocrisie qui gouverne les rapports sociaux: structurés, comme on l'a vu, essentiellement sur des rapports de force, ils exigent que le chef soit manifestement reconnu et confirmé par son entourage, par le biais d'une soumission cérémonieuse qui cache pourtant souvent désaccords et jalousies profondes, comme dans le cas de Welson Woolf Rooney. Et c'est cette attitude solennelle et tacitement sournoise qui déclenche le fou rire du chimpanzé, lequel se veut au contraire le partisan de la sincérité animale. Voilà le saisissant portrait que le chimpanzé peint de cet inconnu:

Les hommes en général me font rire. La moindre de leurs grimaces déclenche chez moi un torrent d'hilarité. Lui, c'est le contraire. Rien dans sa tenue n'est ridicule. Il est comme un animal, bien qu'il n'agisse en rien comme un animal. Seule la défaillance de ses yeux faïencés trahit les reflets rougeâtres de sa colère. Je me souviens, face aux hommes qui le harcelaient, elle avait éclaté avec une telle fluidité, dans une parole tellement dénuée d'hésitation, que tous s'étaient tus. Quelque chose dans la déflagration de sa voix avait su me happer pour me rappeler des sentiments enfouis, rage, peine, chagrin, lesquels, remontant à la surface de ma mémoire, m'avaient fait revoir les paysages d'où l'on m'avait un jour arraché afin que je devienne, à mon corps défendant, et selon une alchimie monstrueuse, *le singe de Coach*. (*Anima*, p. 162. L'italique est de l'auteur.)

Il n'est pas anodin d'observer la finesse de ce chimpanzé, à même de distinguer clairement entre l'âme de Wahnch et celle des autres humains à

³⁶ Mouawad, *Anima*, p. 103.

qui il est confronté. Si le comportement de la plupart des hommes qui l'entourent suscite chez le singe «un torrent d'hilarité», Wahhch se détache de ses semblables par le fait qu'on flaire chez lui une nature quasiment animale. De son regard émane de fait une colère si grande qu'elle éveille chez Tomahawk le souvenir d'un ancien état de sauvagerie (ou de liberté?), où des sentiments forts, tels la haine, la crainte et le chagrin, pouvaient s'exprimer sans retenue. Et la colère extrême que l'animal lit chez cet homme modèle son visage en le transformant en un masque blanchi, exangue, où domine l'intime tristesse de ses yeux. Nul ne peut se passer de réfléchir à la beauté inquiétante, presque déchirante, de cette phrase qui réussit à faire partager au lecteur le chagrin dévorant du protagoniste d'*Anima*, peint sur son visage: «Seule la défaillance de ses yeux faïencés trahit les reflets rougeâtres de sa colère.» Phrase finement ciselée, lyrique, où les sonorités sont soigneusement choisies pour former une structure binaire, au sein de laquelle on retrouve le groupe [fajás], d'ailleurs contenu dans [defajás], véhiculant l'amertume profonde qui s'est emparée du héros, et dont l'intensité est comme perpétuée au niveau phonétique par la répétition allitérative du phonème [R]³⁷, véritable essence sonore du chagrin qui taraude le personnage. À l'instar de ce qu'on a dit au sujet d'autres animaux, force est de remarquer que même l'attitude du chimpanzé vis-à-vis de Wahhch tend à mettre en relief la compassion profonde que le singe éprouve à l'égard du héros, qu'il sent si proche de lui que son 'animalité' réveille chez Tomahawk l'horreur de sa domestication.

Ainsi, le discours de Tomahawk – l'un des rares animaux doués de nom propre qui peuplent l'univers d'*Anima*³⁸ – nous révèle-t-il, à travers la fluidité

³⁷ Du point de vue rhétorique, on est ici en présence d'une «rime dérivative», c'est-à-dire d'un mot qui non seulement rime avec un autre, mais qui par surcroît le contient. Voir Jarrety, *Lexique des termes littéraires*, p. 365, *ad vocem* «rime dérivative».

³⁸ Il y en a quelques autres, tels le serpent nommé Jésus, le chien de Chuck, appelé Motherfucker, Pitô, le chat du couple Léonie-Wahhch et le poisson d'Aubert Chagnon, auquel son petit fils a assigné son pittoresque nom: Tanjuro Tanjumani. Il s'agit manifestement d'animaux domestiques, ou tout au moins 'apprivoisés', comme dans le cas du boa Jésus.

de ses propos, où résonnent des accents de vrai lyrisme, une bête douée d'une intelligence perçante qui, précisément en vertu de sa similarité avec l'espèce humaine, la rend apte à exprimer des réflexions sur cette dernière. Loin de constituer alors – conformément à l'imaginaire commun – un primate en voie de développement, le singe Tomahawk incarne plutôt dans le roman de Mouawad l'emblème de l'animal qui – plus que tout autre – contemple et médite sur le genre humain, en proie à l'inauthenticité et à l'égoïsme.

Dans l'échelle des animaux, capables d'accueillir Wahhch et son destin douloureux, la bête qui se situe au point culminant de la pyramide idéale tracée jusqu'ici, est sans aucun doute Mason Dixon Line, le chien de dimensions énormes qui l'accompagnera dans la partie finale de son odyssée³⁹. À partir de leur rencontre, la narration des faits, qui conduiront Debch à découvrir peu à peu la terrible vérité sur son histoire, sera en fait confiée désormais à la seule voix du molosse et, par conséquent, le titre des quarante derniers chapitres du roman ne sera plus constitué par le nom latin de la bête qui prend la parole, mais bien par le lieu où se trouvent Wahhch et son chien. Voilà le récit émouvant de la première rencontre de Mason Dixon Line avec celui qui deviendra pour toujours et à jamais son maître:

CEDAR CREEK, ILLINOIS

Il était étendu dans le murmure du ruisseau. J'ai tourné autour de lui, j'ai senti son odeur, léché son visage. J'ai attrapé entre mes mâchoires le tissu mouillé qui l'enveloppait et je l'ai traîné jusqu'à la rive. Je l'ai sorti de l'eau, je l'ai recouvert de terre pour le réchauffer, je l'ai veillé. J'ai protégé sa vie comme si sa vie était ma vie. Le hibou a récité sa plainte, l'aube s'est ouverte, le jour s'est levé.

³⁹ De toute évidence, le nom donné par Wahhch à celui qui deviendra son chien évoque la célèbre ligne de démarcation, établie au lendemain de la Guerre d'Indépendance des États-Unis (entre 1763 et 1767), entre les états du sud, dont la plupart étaient favorables à l'esclavage, et ceux du nord, qui étaient au contraire abolitionnistes. À l'origine, elle délimitait les frontières du Maryland avec celles du Delaware et de la Pennsylvanie. Cf. Testi, *La formazione degli Stati Uniti*, p. 167 et sqq.

Il a redressé la tête, il m'a regardé sans me voir, il a remué les lèvres, balayé de sa main l'air devant lui, les doigts dans la chevelure invisible de la lumière, il s'est mis à trembler, il a refermé les paupières et s'est englouti à nouveau dans son néant. [...]

À l'aube du second jour, il s'est levé. Je suis resté immobile entre les arbres. Je l'ai vu se laver le visage dans le ruisseau, je l'ai vu s'avancer jusqu'à un rocher baigné par le courant, puis il s'est tourné dans ma direction. Je n'ai pas bougé. Il ne s'est pas rendu compte de ma présence. Il est revenu à la terre ferme, il s'est agenouillé près de moi sans me voir, il a déchiré un lambeau de son vêtement et l'a noué autour de sa blessure, la plaie ouverte de son visage. J'ai fait un pas et je suis sorti de l'ombre. Il m'a regardé, je l'ai regardé, j'ai senti sa peur à l'orée de son cou. Je me suis approché. Mon museau a frôlé ses lèvres, j'ai humé l'odeur des animaux morts et, dans l'arc opaque de ses yeux, j'ai aperçu mon reflet. Il a incliné la tête, j'ai appuyé mon front contre son front et j'ai lié ma vie à la sienne. (A, p. 265)

D'entrée de jeu, le récit de Mason Dixon Line paraît se caractériser à la fois par une suite de phrases dominées par la parataxe et par la présence de nombreux verbes, conjugués à la première personne, ayant pour fonction d'indiquer la suite des actions accomplies par le chien, afin de sauver la vie de Wahnch Debch, meurtri après l'affrontement fatal avec Welson Woolf Rooney. Toutefois, ce qui émerge dans ce passage, ce n'est pas uniquement la précision des gestes exécutés par l'animal, mais aussi l'habileté avec laquelle il met tout en œuvre pour rappeler cet homme à la vie: après l'avoir sorti du ruisseau où Wahnch gît exangue, le chien, obéissant à l'instinct de le protéger, le couvre de terre et le veille, comme s'il s'agissait de son petit ou d'un congénère.

Il convient de s'arrêter un instant sur ce détail de la terre qui revient, tel un *leitmotiv*, dans *Anima*: en effet, on sait que Wahnch, encore enfant, avait été enterré vivant avec des chevaux par celui qui deviendrait son père adoptif et ce geste, d'une cruauté inouïe, est inextricablement lié à la mort des siens, à leur martyre. Maintenant, suite à la lutte violente avec l'assassin de sa femme, le héros est à nouveau enseveli dans la terre, mais cette fois-ci par un animal qui désire à tout prix lui sauver la vie, comme si sa vie était la sienne. Le contraste

net entre le comportement de l'homme et celui de l'animal apparaît alors d'autant plus clairement dans l'esprit du lecteur, que le chien garde vis-à-vis de Debch une attitude quasiment paternelle (ou peut-être même maternelle, puisqu'il semble le réinsérer dans le ventre de la terre). En effet, Mason Dixon Line veille Wahhch pendant deux jours et deux nuits, d'abord sans se faire remarquer, afin de ne pas l'épouvanter, ensuite, en se rapprochant peu à peu de cet homme blessé et craintif, dans le but de lui insuffler sa protection, son énergie, la profondeur insoupçonnée de sa proximité. Et à l'instant même où le molosse frôle les lèvres de cet être assommé, appuyant son front sur le front de Wahhch Debch, il avoue avoir lié à jamais sa vie à celle de ce dernier. Ainsi, l'âme de l'animal et l'âme de l'homme se reconnaissent désormais comme étant sœurs et le lien étroit qui s'établit entre elles saura restituer à cet individu, éprouvé par la douleur, la possibilité d'une existence nouvelle et, avec elle, la dignité perdue et engloutie dans les replis de son passé⁴⁰.

De toute évidence, on se trouve affronté ici à ce que – dans les cultures amérindiennes – est généralement qualifié d'«animal totémique», à savoir un double sauvage et souvent mythique de l'homme, qui en constitue l'esprit protecteur⁴¹. En particulier, pour les populations natives nord-américaines, la reconnaissance de cet animal sacré comblerait l'être humain de toutes les qualités appartenant à cette bête, qui – au moment de la rencontre avec l'homme – les lui transmet, en le nourrissant ainsi de sa force vitale⁴². Par cette voie, Wajdi Mouawad inscrit alors son roman dans la tradition littéraire du Québec, son pays d'adoption, et tout particulièrement dans la tradition culturelle des Natifs, qui assigne depuis toujours à la race animale une place incontestable.

Mason Dixon Line – le chien qui porte le nom de la ligne de démarcation laquelle, pendant la Guerre de Sécession américaine, séparait les États nordistes abolitionnistes des États sudistes, favorables à l'esclavage – montre

⁴⁰ Cf. à ce sujet: Campmas, «*Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous?*», pp. 103-117.

⁴¹ Pour tout approfondissement concernant cet aspect, consulter: Vance, *A History of Canadian Culture*, p. 4.

⁴² Cf. à cet égard: Turner, *Animal Symbolism, Totemism, and the Structure of Myth*, pp. 63-64.

donc qu'il existe une nouvelle manière de se faire 'esclave' de l'homme: c'est la façon dont l'animal choisit de manifester à son maître une fidélité et une soumission tellement profondes, qu'elles peuvent aller jusqu'à défier la mort. Il s'agit d'une fidélité qui confine à l'amour. Le même avec lequel Wahhch avait honoré sa femme Léonie. Le même qu'il cherche depuis toujours et qu'il n'a pas pu trouver auprès de sa famille adoptive, auprès des humains.

Symboliquement alors le nom de ce molosse qui, dans la partie finale d'*Anima*, remet son existence et son avenir dans les mains de Wahhch Debch, indique le point de non-retour de l'expérience du protagoniste, un cap ayant franchi lequel, toute connaissance a été acquise et tout mystère a été éclairci. C'est en fait à partir de la conscience acquise une fois pour toutes de sa propre origine, que Wahhch peut désormais dépasser la douleur immense qui lui a été réservée, pour aspirer à d'autres horizons et regarder avec une confiance nouvelle à la vie qui l'attend.

S'il représente donc le symbole de la duplicité foncière de son histoire, à laquelle le héros d'*Anima* a été tragiquement condamné par son géniteur adoptif, Mason Dixon Line représente également pour Wahhch Debch le dévoilement de son identité, dont les douloureux fragments ont désormais été définitivement réunis.

Conclusion

Après une gestation durée douze ans, le deuxième roman de Wajdi Mouawad nous apparaît bien comme l'œuvre d'un écrivain qui, ayant atteint la pleine maturité, arrive à plier la langue aux exigences expressives de l'univers humain et animal qu'il ne cesse de confronter. En particulier, grâce à la stratégie narrative qui gouverne *Anima*, où le récit est conduit par les divers exemplaires d'animaux rencontrés par Wahhch Debch au cours de son périple sur les traces de l'assassin de Léonie, les faits racontés nous paraissent dans la perspective singulière, éloignée, dépaysante et volontiers dysphorique, des différentes espèces s'alternant sur la scène du roman.

Certes, le dispositif narratif choisi par Mouawad est marqué par un profond anthropomorphisme, qui n'est pas sans rappeler certains romans de

Colette, de Goldsmith ou encore d'Orwell⁴³, dont les protagonistes étaient bien des animaux. Mais il nous semble que Mouawad s'inscrit surtout dans la production littéraire contemporaine du Canada, marquée par la présence d'auteurs qui prêtent la voix aux bêtes, en en montrant la proximité et la distance par rapport au monde des humains⁴⁴. Au sein de cette littérature, la grande nouveauté introduite par l'auteur d'*Anima* nous paraît être l'attitude réflexive adoptée par l'animal à l'égard de l'humanité. Une attitude qui, tout en garantissant une forme considérable d'objectivité et de réalisme au récit, contribue sans aucun doute à mettre en relief les déficiences inhérentes à l'espèce humaine. Celle-ci émerge en effet des pages d'*Anima* comme ayant perdu – ou risquant fort de perdre – son essence même qui, pour l'écrivain Libano-Québécois, est inextricablement liée à l'usage de la langue, en tant qu'instrument de communication et, en dernière instance, de communion.

C'est donc une humanité égarée, à la recherche d'un sens autre que la domination d'autrui, et en quête d'une langue nouvelle qui puisse lui restituer sa capacité de dialogue et d'échange, dont Mouawad tisse le portrait dans son roman⁴⁵. Une humanité, culturellement appauvrie⁴⁶, en proie à la violence et aux instincts les plus bestiaux, et partant presque complètement défigurée, mais une humanité qui ne cesse pour autant d'attirer la compassion et l'intérêt de l'écrivain⁴⁷. C'est la nostalgie de la grande famille humaine que Mouawad exprime alors, malgré tout, dans *Anima*, en montrant que, même dans les pires circonstances, l'homme peut devenir le protagoniste de gestes d'une grande générosité qui le restituent pleinement à sa vérité profonde.

⁴³ Nous nous référons naturellement à *Animal Farm* (1945) de George Orwell et *Lord of the flies* (1954) de William Goldsmith.

⁴⁴ Voir à cet égard l'intéressant volume: Fiamengo, *Other Selves*.

⁴⁵ Voir à ce sujet: Conte, *L'Anima degli animali sostiene l'accusa contro gli orrori umani*, p. 30.

⁴⁶ C'est bien contre «l'inévitable vulgarisation qui nous noie» que Mouawad veut lutter, comme il l'affirme lui-même à propos des *Pensées en bataille*, qu'il avait voulu organiser à la librairie Gallimard de Montréal, afin de permettre à son public d'approfondir des thèmes de façon rigoureuse. Cité par Coissard, *Wajdi Mouawad, Incendies*, pp. 16-17.

⁴⁷ Cf. Rovelli, *La singolarità umana della violenza*, p. 11.

Le manque ou le peu de communication, relevé dans les pages d'*Anima* chez la plupart des humains, montre en revanche la dérive ontologique à laquelle l'humanité serait actuellement exposée, suivant Wajdi Mouawad. Et leur confrontation aux divers exemplaires du monde animal et à leurs discours n'est que la démonstration claire de cette dérive, comme le rappelle l'écrivain même, lors d'une interview à France Culture :

J'ai choisi de donner, c'est arrivé comme ça, la langue, la pensée longue, les phrases longues, les phrases extrêmement travaillées, les mots dans leur complexité, dans leur différente richesse; j'ai donné cette parole aux animaux, alors que les humains, je leur aurais donné une langue beaucoup plus maladroite, c'est-à-dire dans ce roman les animaux parlent beaucoup mieux que les hommes. Comme si les humains, se sachant porteurs de la parole, ne reconnaissent plus le sens de la parole et ne la soignent plus. Ils ne la voient plus comme lieu de communication. [...] Les bêtes [...] entrent dans un rapport de communion intense avec l'objet observé, le récit qu'ils font, la douleur, la peine, la souffrance, l'interrogation par rapport aux choses et la manière avec laquelle ils suivent ce personnage, auquel certains animaux s'attachent, d'autres éprouvent pour lui une répugnance absolument épouvantable, il y a une forme de variété, mais tous usent du langage comme espace de communion et non pas comme espace de communication⁴⁸.

Dans la tentative extrême et bouleversante de comparer discours humain et discours animal que son roman représente, Mouawad nous invite alors à entendre le cri déchirant de douleur et de compassion qu'il élève pour une humanité, hautement menacée d'incarner à l'heure présente le célèbre adage du philosophe anglais Hobbes: «*Homo homini lupus est*». Après la lecture d'*Anima*, nul ne peut s'abstenir de réfléchir à la terrible actualité de ce cri.

⁴⁸ Cf. Interview à Wajdi Mouawad du 1^{er} janvier 2013; <<http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4508977>>.

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

- ARISTOTE, *Constitution d'Athènes*, Le Livre de poche Classique, Paris 2006.
- BUSNEL, François, *Anima*, dans "L'Express", 20 mars 2015, p. 89.
- CAMPMAS, Aude, «*Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous?*». *L'amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad*, dans "International Journal of Francophone Studies", 15/1 (2012), pp. 103-117.
- CHOMSKY, Noam, *Nuovi orizzonti nello studio del linguaggio e della mente*, Denis Delfitto, Giorgio Graffi (a cura di), il Saggiatore, Milano 2005.
- CODIGNOLA, Luca, BRUTI LIBERATI, Luigi, *Storia del Canada. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 1999.
- COISSARD, Françoise, *Wajdi Mouawad, Incendies*, Champion, Paris 2014.
- CONTE, Giuseppe, *L'«Anima» degli animali sostiene l'accusa contro gli orrori umani*, dans "Il Giornale", 21 mars 2015, p. 30.
- DE FONTENAY, Élisabeth, *Le Silence des bêtes*, Fayard, Paris 1999.
- FIAMENGO, Janice (dir.), *Other Selves: Animals in the Canadian Literary Imagination*, University of Ottawa, Ottawa 2008.
- IPPASO, Katia, *Quando le bestie sono meno feroci dell'uomo*, dans "Cronache del Garantista", 5 avril 2015, p. 15.
- JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, Paris 2001.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Le discours en interaction*, Colin, Paris 2005.
- LIGER, Baptiste, *L'avis des animaux*, dans "Lire", 408 (Septembre 2012), p. 38.
- MCGRATH, Robin G., *Aboriginal Literature. Native and Métis Literature*, dans Benson, Eugene, Toye, William (dir.), *The Oxford Companion to Canadian Literature*, Oxford University Press, Toronto-Oxford-New York 1997.
- MOUAWAD, Wajdi, *Anima*, Leméac/Actes Sud, Montréal 2012.
- OERLEMANS, Onno, *A Defense of Anthropomorphism: Comparing Coetzee and Godwy*, dans "Mosaic", 40 (2007), pp. 181-196.
- OUELLET, François, *Au-delà de la survivance: filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad*, dans "L'Annuaire théâtral", 38 (Automne 2005), pp. 158-172.
- PARENT, Marie, *L'exclusivité de la souffrance*, dans "Liberté", 299 (2013), p. 37.

- PATROIS, Isabelle, *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Thèse, Université de Grenoble, 2014, French. <NNT: 2014GREN008>.
- PULEDDA, Vittoria, *Viaggio nel lato oscuro dell'anima umana*, dans "la Repubblica Sera", 26 mars 2015.
- ROVELLI, Marco, *La singolarità umana della violenza*, dans "il manifesto", 26 marzo 2015, p. 11.
- SEBEOK, Thomas A., HAYES, Alfred. S., BATESON, Mary C., *Paralinguistica e cinesica*, Bompiani, Milano 1970.
- SEELOW, Soren, *L'orientation sexuelle à l'épreuve du djihad*, dans "Le Monde", 27 juillet 2016, p. 8.
- STEWART, Hilary, *Looking at Indian Art of the Northwest Coast*, Douglas and McIntyre, Madeira Park-British Columbia 2013.
- TESTI, Arnaldo, *La formazione degli Stati Uniti*, il Mulino, Bologna 2003.
- TURNER, Terence, *Animal Symbolism, Totemism, and the Structure of Myth*, dans Urtton, Gary (ed.), *Animal Myths and Metaphors in South America*, University of Utah Press, Salt Lake City 1985, pp. 49-106.
- VALENTI, Simonetta, *Fantômes et fantasmes de l'Histoire dans Anima de Wajdi Mouawad*, dans "Ponts/Ponti", 14 (2014), pp. 61-77.
- VANCE, Jonathan F., *A History of Canadian Culture*, Oxford University Press, Oxford-New York 2009.
- WESTHEIDE, Wilfrid, RIEGER, Reinhard, *Zoologia sistematica*, Silke Jantra (a cura di), Zanichelli, Bologna 2011.

<<http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4508977>>.

<<https://www.youtube.com/watch?v=26UZt0PnkU8>>.

<www.lorientdesivres.com/actualités-detail-3.htm>.

<<https://www.youtube.com/watch?v=CMbw39TMYg0>>.

<<http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4548057>>.

Les sites cités ont été consultés le 26 septembre 2016.

19 GIUGNO 1924: BREVE COMMENTO ALLA COMMÉMORAZIONE FUNEBRE DI FRANZ KAFKA

- Valentina Sardelli -

Come noto, in vita Franz Kafka pubblica poco: i racconti d'esordio escono un decennio prima della sua scomparsa, mentre la maggior parte delle opere, rimasta incompiuta, viene diffusa postuma, in attesa che la fama dello scrittore inizi a farsi largo ovunque e velocemente. Un'esistenza breve, segnata dalle origini ebraiche, dal rapporto con il padre e con le donne, dalla letteratura e dalla diagnosi di tubercolosi polmonare: il decesso arriva il 3 giugno, quando ormai non riesce più a parlare, ad alimentarsi, a respirare. I funerali si svolgono l'11 giugno nella città natale¹, nel cui cimitero ebraico le sue ceneri riposano ancora oggi insieme a quelle dei genitori.

Dopo otto giorni, alle 11 di un soleggiato mercoledì mattina, il teatro tedesco di Praga (la Kleine Bühne) ospita amici ed estimatori dello scrittore, riuniti per una commemorazione organizzata dal poeta e drammaturgo Hans Demetz². La sala adibita all'evento conta circa 500 persone, quasi tutti

¹ Franz Kafka nasce il 3 luglio 1883 a Praga, in Boemia, all'epoca parte dell'Impero austro-ungarico, e muore in Austria, nel sanatorio di Kierling, vicino a Vienna, il 3 giugno 1924, esattamente un mese prima di compiere 41 anni.

² Il figlio di Hans Demetz è il germanista, traduttore, scrittore e docente universitario Peter Demetz, nato a Praga nel 1922 ed emigrato negli Stati Uniti nel 1953: dal 1958 diventa cittadino americano e alcune delle sue pubblicazioni sono fonti utili ad approfondire l'ambiente, l'atmosfera, i personaggi e la convivenza di tutti questi elementi nel contesto praghese, al momento della

praghesi della minoranza ebreo-tedesca: i cechi o i tedeschi cattolici non sono tenuti lontani, semplicemente non conoscono ancora il carisma e il talento dell'uomo che se n'è appena andato e non sentono la necessità di un ultimo, reverenziale saluto.

I relatori previsti quel 19 giugno sono tre: l'organizzatore dell'incontro, Hans Demetz, l'amico ed erede di quasi tutti i manoscritti kafkiani, Max Brod, e colui che viene scelto come rappresentante della nuova generazione di autori ebreo-tedeschi, Johannes Urzidil³, che per tutta la vita amerà ricordare le occasioni d'incontro e di dialogo con Kafka. Tra le vie della città, sui tram, davanti a una tazza di caffè, «ohne daß er selbst gar viel sprach (wobei doch jeder seiner Sätze immer und unter allen Umständen, ja jedes leicht hingeworfene Wort, tief bis zum Mittelpunkt der Erde reichte)»⁴: attenzione e ammirazione che uno scrittore giovane e sensibile può sviluppare dalla vicinanza a una personalità così emblematica, alla cui scomparsa è associabile anche la fine di un'epoca, quella della sintesi praghese, ovvero della difficile e fertile unione tra cultura ceca, ebraica, tedesca⁵.

scomparsa di Kafka. Cfr. Demetz, *Noch einmal...*; Id., *Korrigierte Kafka-Kritik*; Id., *Nachwort*, in Urzidil, *Prager Triptychon*, pp. 221-231; Id., *Johannes Urzidil. Lesen/Wiederlesen*, in *Böhmen ist überall*, pp. 25-34; Id., *Böhmen böhmisch*.

³ Johannes Urzidil nasce a Praga nel 1896 e muore a Roma (dove si era recato per una conferenza presso l'Istituto austriaco di cultura) nel 1970, a causa di un infarto. Nel 1924 è un giornalista e aspirante letterato; un giovane che, appena possibile, frequenta i più maturi scrittori del noto Circolo praghese (il Prager Kreis). Nel 1939, la notte prima dell'invasione tedesca della propria città, riesce a fuggire in treno: passerà due anni in Inghilterra e, dal 1941, sarà stabilmente negli Stati Uniti. Cfr. Urzidil, *Da geht Kafka*, volume che raccoglie una serie di articoli sulla figura di Kafka, pubblicati nel corso degli anni Sessanta (la prima edizione, a cui nel 1966 vengono aggiunti ulteriori contributi, era uscita con Artemis, Zürich und Stuttgart 1965).

⁴ *Ibidem*, p. 99.

⁵ Nel 1924 Praga, capitale della Cecoslovacchia, è guidata dal presidente Thomas Garrigue Masaryk, che ha un buon consenso trasversale fra tutte le etnie, anche se molto diverse e talvolta in forte contrasto tra loro: i cechi sono orgogliosi dell'indipendenza ottenuta nel 1918, gli ebrei sono ancora economicamente benestanti, i tedeschi intellettualmente attivi, gli autori del Circolo praghese (Max Brod, Felix Weltsch, Oskar Baum...) e i loro conoscenti parlano e scrivono, si fanno domande e si danno risposte ai tavolini del Caffè Arco e di altri locali cittadini. Per ulteriori dettagli cfr. Pasinato, *Praga. Mito e letteratura*.

I contributi originali e completi della giornata commemorativa vanno perduti: scivolati, insieme a troppe parole e pagine preziose, nell'abisso della guerra, della deportazione, della fuga e dello smarrimento alla ricerca di nuovi equilibri. Anche il manoscritto di *Urzidil*, lasciato a Praga nel 1939, la notte in cui egli dà inizio al proprio esilio, non viene ritrovato: solo vent'anni più tardi, nel 1959, grazie alla Library of Congress di Washington D.C., l'autore riesce a recuperarne alcuni passaggi. La Biblioteca del Congresso, infatti, rintraccia la parte essenziale del discorso che, poco dopo la celebrazione, era stata riproposta sulla rivista "Das Kunstblatt", edita a Berlino⁶.

Un piccolo miracolo che passerebbe quasi inosservato, se *Urzidil* non lo pubblicasse su un libretto di saggi dedicati a Kafka:

Ich sehe in diesem Raume die Freunde und Verehrer eines Menschen und Dichters versammelt, dessen höchste menschliche Eigenschaft zugleich seine stärkste dichterische Magie erzeugte. Wenn es in irgendeinem Falle restlose Kongruenz des Lebens und des Künstlertums gegeben hat, so war dies bei Franz Kafka. Dieser seltsame Mann schuf so, wie er lebte, in den selbstgewählten Mühen einer herzensstrengen Prosa, geadelt durch die unwillkürliche Bescheidenheit der wahren Erkenntnis. Das Leben solcher Menschen wird nur von den Allernächsten gewürdigt. Ihr Tod aber vereinigt die Zerstreuten, ihr Tod ist keineswegs etwas Negatives, vielmehr eine große Tatsache des Geistes, ein Kernpunkt geheimnisvoller und stets wachsender Solidarität.

Wie könnten wir von einer Erscheinung, die ihr ganzes Leben aus Wahrheit, Reinheit und Schlichtheit zu bauen verstand, uns besser verneigen, als indem wir uns an ihr unseres eigenen Gewissens bewußt werden? Wie vermögen wir, eine Generation sehr schwankender Werte, dieses sich uns mächtig aufdrängende Beispiel lebendiger und dauernder mit uns fortzutragen, als:

⁶ *Urzidil, Rede zum Ehrengedächtnis Franz Kafkas.*

indem wir es zu einem wirkenden Teil unser selbst machen? Indessen das äußere Gebilde von uns genommen und unerforschlichen Bewahrungsstätten anvertraut wurde, scheint uns schon in der Bindung an diesen Verstorbenen ein neues, besseres Herz zu wachsen. Dies ist vielleicht ein Sinn, eine Weisheit, eine Besänftigung aus diesem Abschied.

Die Wahrheit, meine verehrten Freunde, ist nur dort zu Hause, wo der Geist und das Leben nicht ohne einander handeln können. Bei den meisten von uns stimmen sie fast überhaupt nicht, bei ganz wenigen vielleicht teilweise überein. Aber nur dort, wo die Eigenschaften der menschlichen Natur mit den Eigenschaften des Stiles innig verwandt sind, kann man dieser Natur, kann man diesem Stil einen rückhaltlosen Glauben schenken... Der Mensch sollte weder den Künstler, noch der Künstler den Menschen in sich einschließen. Nur wenn beide Konturen ineinander fallen, erfolgt die wahre Fleischwendung des Wortes.

Franz Kafka war ein Fanatiker seiner inneren Wahrheit. Wir wissen, daß in seinem ganzen Werk keine gezierte Zeile steht, daß über seiner ganzen kostbaren Prosa nirgends ein erzwungenes Lächeln, eine ersonnene Feierlichkeit lagert. Das vielfach Fragmentarische seines Schaffens ist uns ein Zeugnis seines Wahrheitsdrangs. Weil er um der Wahrheit willen mit seinen Gestaltungen kämpfte, zerbrach er sie; er zerbrach sie, weil er das Innere zeigen wollte, ihre innere Wahrheit... So scheint es mir, daß er nur einen Bruder hatte: Kierkegaard – und nur einen Leitspruch: Daß nämlich nur der bis ans Ende Beharrende selig wird.

Heute wissen noch wenige, was für ein Meister in Franz Kafka von uns gegangen ist, und kaum ist jemand im Bereiche unserer deutschen Gegenwartsliteratur nachbarlich genug, um Kafka für das zu danken, was er ihr schenkte – man kann sagen, ohne daß sie es noch eigentlich richtig bemerkte... So müssen wir warten, bis der Zeit wieder jene zarten Organe nachgewachsen sein werden, die notwendig sind, um das Allertiefste und Feinste zu erfassen... Heute könnte diesem antikisch im modernen Sinne anmutenden, edel-einfältigen und still-großen Dichter vielleicht Knut Hamsun danken. Sonst wüßte ich niemanden.

Aber ich weiß, daß sich um das Werk des wundersamen Genies Franz Kafka immer mehr Werte der Verehrung und Liebe anordnen werden und daß

dieses Vermächtnis mit einer einigenden Kraft stets alle Guten an sich heranziehen wird⁷.

Questa trascrizione integrale riporta ciò che si legge nell'edizione tedesca del 1966. Nell'economia del testo, di cui vengono estrapolate soprattutto tematiche e testimonianze⁸, molto più che la cronologia delle affermazioni, l'oralità è talvolta imprecisa o ripetitiva, ma per questo non meno interessante, e forse più vivace, di altre forme espressive che, in generale, sono destinate fin dall'inizio alla carta stampata.

Come spiega Michel Foucault, il discorso si muove tra pensiero, scrittura ed esposizione verbale⁹: questa congiunzione di fasi può permettere un'analisi a posteriori dell'enunciazione e può lasciar presumere l'atmosfera complessiva o le sfumature del coinvolgimento individuale.

Ich sehe in diesem Raume die Freunde und Verehrer eines Menschen und Dichters versammelt, dessen höchste menschliche Eigenschaft zugleich seine stärkste dichterische Magie erzeugte. [...] Die Wahrheit, meine verehrten Freunde, ist nur dort zu Hause, wo der Geist und das Leben nicht ohne einander handeln können¹⁰.

Il relatore si rivolge ai presenti usando appellativi di familiarità e apprezzamento, creando un clima di condivisione e definendo, allo stesso tempo, il proprio ruolo di portavoce di un'esperienza e di un punto di vista degni di essere raccontati e ascoltati. Fin dall'antica Grecia, sebbene molto meno oggi, il discorso si intende pronunciato soltanto da chi ne ha realmente il diritto, ovvero coloro che, a seconda dei contesti o delle motivazioni, de-

⁷ Urzidil, *Da geht Kafka*, pp. 106-107.

⁸ «The highest criticism deals with art not as expressive but as impressive purely», in Beckson, *Oscar Wilde*, p. 372. Le parole di Oscar Wilde, da *The critic as artist* (1891), si dimostrano in sintonia con l'attenzione del critico all'essenza, piuttosto che alla forma dell'opera d'arte.

⁹ Foucault, *L'ordine del discorso*, p. 8.

¹⁰ Urzidil, *Da geht Kafka*, pp. 106-107.

tengono una verità di cui rendere partecipi gli altri: senza dubbio, infatti, è proprio la voglia di verità uno dei criteri principali, se non indispensabili, al riconoscimento del valore di un'orazione¹¹.

Wie könnten wir von einer Erscheinung, die ihr ganzes Leben aus Wahrheit, Reinheit und Schlichtheit zu bauen verstand, uns besser verneigen, als indem wir uns an ihr unseres eigenen Gewissens bewußt werden? Wie vermögen wir, eine Generation sehr schwankender Werte, dieses sich uns mächtig aufdrängende Beispiel lebendiger und dauernder mit uns fortzutragen, als: indem wir es zu einem wirkenden Teil unser selbst machen¹²?

Domande retoriche attraverso le quali Urzidil stimola l'interazione con i propri ascoltatori, sollecitando al pubblico una riflessione sulla vita e sull'esempio di Franz Kafka e, allo stesso tempo, sottolineando con un tono presumibilmente interrogativo ed esortativo quella che per lui è già una certezza, ovvero l'insegnamento derivato dall'esperienza e dalla conoscenza di questo impareggiabile autore. Il discorso ambisce a convincere i presenti che il triste evento può trasformarsi in eccellente possibilità di crescita individuale («La [...] morte tuttavia raccoglie i dispersi, non ha nulla di negativo ma è piuttosto un grande evento dello spirito». E ancora: «il senso, la saggezza, il conforto che vengono da questo commiato»): Kafka può essere più di un esempio, può diventare parte di ciascuno, aiutando a prendere coscienza della verità interiore e della purezza di ogni esistenza.

Nonostante Urzidil sia di fronte a un vasto pubblico, la comunicazione non è mai a senso unico, poiché i mezzi usati sono quelli ritenuti più efficaci per attirare l'attenzione e toccare le corde della sensibilità. Questi mezzi con-

¹¹ In ogni società, tra i sistemi di selezione ed esclusione nella produzione di un discorso sono da considerarsi: l'argomento e la sua veridicità, le capacità oratorie e l'attendibilità del soggetto parlante, il luogo e l'occasione della relazione, tutti elementi legati tra loro a doppio filo. Cfr. Foucault, *Ordine del discorso*, pp. 9-60.

¹² Urzidil, *Da geht Kafka*, p. 106.

fidano in una reazione emotiva, ed è l'aspettativa di tale reazione che arriva a modellare forma espressiva e contenuti trasmessi: quello che si cerca di ottenere, e di condividere, infatti, sono la profondità e la partecipazione, ciò che rende autentico e produttivo il confronto in tali occasioni. La parola scritta, che ha avuto la fortuna di conservarsi, è il ricordo del momento vissuto, è il mutamento che diventa immutabile: l'oralità, fino a quando non cessa di prodursi, è dinamicità, azione, trasformazione. L'evento sonoro è enfatico ed è un interagire continuo, che può variare, nelle intenzioni e negli effetti, con immediatezza, sia nel caso dei dialoghi che in quello dei monologhi o dei discorsi. Ci sono numerosi elementi che possono indurre questa vivacità: le reazioni del pubblico, i rumori di sottofondo, i movimenti sul posto, le espressioni sui volti, alcuni che annuiscono, altri che possono irrigidirsi, e così via. Il relatore attento sa cogliere i segnali e gestire come meglio crede il proprio *feedback*¹³. L'oralità infatti, in quanto flusso irreversibile, può essere fermata solo quando il suo tempo scade e la scrittura la rende immobile da quell'istante in avanti.

Wenn es in irgendeinem Falle restlose Kongruenz des Lebens und des Künstlertums gegeben hat, so war dies bei Franz Kafka. Dieser seltsame Mann schuf so, wie er lebte, in den selbstgewählten Mühen einer herzensstrengen Prosa [...] ihr ganzes Leben aus Wahrheit, Reinheit und Schlichtheit zu bauen [...] Die Wahrheit [...] ist nur dort zu Hause, wo der Geist und das Leben nicht ohne einander handeln können. [...] Der Mensch sollte weder den Künstler, noch der Künstler den Menschen in sich einschließen. Nur wenn beide Konturen ineinander fallen, erfolgt die wahre Fleischwendung des Wortes. Franz Kafka war ein Fanatiker seiner inneren Wahrheit. [...] Das vielfach Fragmentarische seines Schaffens ist uns ein Zeugnis seines Wahrheitsdrangs. Weil er um der Wahrheit willen mit seinen Gestaltungen

¹³ Sull'importanza del *feedback* e sul rapporto tra mutamento e staticità nell'ambito dell'oralità e della scrittura cfr. Ong, *Oralità e scrittura*, pp. 7-11, 243. Qui Ong cita anche il personaggio di Socrate nel *Fedro* di Platone.

kämpfte, zerbrach er sie; er zerbrach sie, weil er das Innere zeigen wollte, ihre innere Wahrheit [...] ¹⁴.

Le parole più ricorrenti del discorso – vita, arte, verità, verità interiore, intima verità, uomo, artista – ruotano intorno ai binomi giudicati fondamentali per Kafka, ovvero esistenza e scrittura, condivisione e solitudine, essere individuo ed essere poeta, scavare dentro di sé e riuscire a portare fuori il proprio sé. Urzidil presenta al pubblico di allora, e ai lettori di oggi, un punto di riferimento, la cui onestà intellettuale è riuscita a sopravvivere alla malattia del corpo e ai fantasmi della mente. Colui che viene commemorato è un uomo tormentato ma fedele a se stesso, alla costante ricerca del modo per mettere in equilibrio i propri opposti. L'ammirazione è così grande e l'occasione così solenne che l'oratore si focalizza soprattutto sull'unione, non sulla divisione: la qualità della natura insieme alla qualità dello stile, questo è il binomio di cui si nutre la fiducia che il genio di Kafka si svelerà presto a tutti coloro che sapranno avvicinarsi alle sue opere. Una scomparsa che non è perdita definitiva quindi, poiché lascia dietro di sé un'eredità di cui poter godere una volta aperto il cuore e attivata la mente per farlo.

Nel discorso risulta evidente, rispetto alla scrittura, l'uso più frequente di parole uguali o di vocaboli con la medesima radice: l'oralità, anche appoggiandosi alla lettura, resta affine al parlato e presta solitamente minore attenzione alle ripetizioni, tendendo a riproporre l'uso degli stessi soggetti o epiteti. Tutto ciò, infatti, è di aiuto alla memoria del relatore e alla visualizzazione da parte dell'ascoltatore ¹⁵. Anche la punteggiatura non è precisa e non si addice propriamente a un testo scritto: le virgole non delimitano sempre le frasi incisive o le espressioni di rafforzamento, così come non introducono spesso le congiunzioni avversative (es. ma) o le proposizioni interrogative e causali (es. perché). In questo particolare caso non è dato sapere se le mancanze siano dovute all'autore o al trascrittore, ma supponiamo che siano con-

¹⁴ Urzidil, *Da geht Kafka*, pp. 106-107.

¹⁵ Ong, *Oralità e scrittura*, p. 67.

cause, considerate le fortuite vicende di ritrovamento del testo. La debolezza in fatto di punteggiatura non ostacola comunque la lettura, rendendola più realistica e vicina al contesto originale. La comunicazione, in tutte le sue forme, è sempre interazione sociale e ha il compito di portare un messaggio, sia esso scritto, cioè con una grammatica più rigida, oppure orale, e quindi con regole che guadagnano in flessibilità. Mentre la creazione è solitaria (e questo lo sapeva bene Kafka, che cercava conforto nell'isolamento della letteratura) e il destinatario incerto o indefinibile, l'espressione orale è indirizzata a uno o più individui che si palesano in un preciso momento e in un determinato luogo, in tutta la loro essenza e fisicità.

Il 'giovane' Urzidil, così chiamato dai membri del Prager Kreis, ha 13 anni meno di Kafka e 12 meno di Max Brod: la differenza di età non è abissale, ma sufficiente a considerare l'aspirante letterato come parte di una generazione successiva, quella che emigra da quarantenne nel Nuovo mondo e ha modo di osservare da lì la vecchia Europa. Il potere unificante di Kafka, che in poco tempo «attirerà a sé tutti i buoni», è una visione lungimirante, di effetto, soprattutto considerando che si tratta della prima occasione in cui Urzidil si esprime pubblicamente su un argomento di tale importanza, sia storica che emotiva.

Der Text meiner Rede bei der Prager Totenfeier für Kafka war etwas länger als die einige Zeit nachher im Berliner "Kunstblatt" veröffentlichte Fassung. Was der Herausgeber strich, ist mir nicht mehr genau erinnerlich. Viel aber dürfte es nicht gewesen sein. Die Andeutung künftiger Größe und Wirkung Kafkas mochte damals vielen nicht so überzeugend klingen, wie sie heute selbstverständlich erscheint¹⁶.

Nelle poche righe che precedono la pubblicazione dell'intervento è lo stesso autore a precisare che le allusioni alla futura grandezza di Kafka e all'influenza dei suoi scritti, così evidenti nei decenni a seguire, non risultano

¹⁶ Urzidil, *Da geht Kafka*, p. 106.

abbastanza persuasive ai contemporanei. Secondo Urzidil, invece, questa scomparsa è socialmente e culturalmente un notevole spartiacque: la Praga multietnica e in costante tumulto è una città in simbiosi con l'eredità intellettuale e artistica di colui che se n'è andato e, da quel momento in avanti, per sempre associata al figlio più celebre e rappresentativo di una stagione di assoluta peculiarità. Kafka non vede Praga cambiare e l'Europa soccombere alla guerra e all'Olocausto¹⁷, ma percepisce l'ansia, l'odio e li concretizza nelle righe che riesce a mettere su carta.

Anche Max Brod, nel discorso tenuto prima di Urzidil e andato perduto, sembra volesse celebrare, in senso più religioso, il valore universale della vita e dell'opera dell'amico¹⁸. A prescindere dall'età e dall'esperienza, quindi, conoscere Kafka e la sua produzione sembra una garanzia di fiducia nel destino riservato ai 'buoni'. Questo alla vigilia dello sterminio di un intero popolo nel cuore della civilissima Europa. Sterminio che non impedirà alle previsioni espresse il 19 giugno 1924 di avverarsi, dando alla breve esistenza dello scrittore praghese tutti gli onori postumi che i relatori avevano immaginato. Anche se la gloria è il calore che scalda i defunti, e anche se Kafka ha sempre avuto un rapporto ambiguo con le proprie opere, indeciso se distruggerle o pubblicarle (talmente indeciso da affidarle, in punto di morte, a Max Brod), nessuno può negare che la figura e l'arte di questo cittadino di madrelingua tedesca, straniero in patria e in famiglia, abbia raggiunto il cuore dei pochi

¹⁷ Il 1924 è anche altrove, non troppo lontano dalla capitale ceca, un anno significativo e luttuoso, di rischiosa inconsapevolezza e di intensa preparazione: recluso in Baviera per reato d'insurrezione, il detenuto Adolf Hitler impegna tempo ed energie nella stesura di un libro in due parti, *Mein Kampf*, dedicato all'ideologia e al programma politico del nazionalsocialismo; a Roma il governo di Benito Mussolini, in carica da meno di due anni, sta mettendo le basi per diventare il più longevo della storia d'Italia; ad est la Costituzione sovietica legittima l'URSS (Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche), istituita nel 1922. L'Europa sta quindi cambiando in modo radicale, due fronti si stanno aprendo, e nessuno immagina come la storia stia per schiacciare Praga fra il Terzo Reich e il Comunismo. Quando questo avviene, il nome di Kafka è già indissolubilmente legato a quello della propria città e del piccolo gruppo di amici che lo ha ammirato e sostenuto quando era in vita.

¹⁸ Urzidil, *Da geht Kafka*, pp. 104-105.

che lo hanno conosciuto e quello dei tanti che lo hanno letto. La commemorazione alla Kleine Bühne è, quindi, l'inizio di un processo dialettico che, almeno fino a quando restano in vita gli ultimi conoscenti¹⁹, non ha sosta e tiene al centro del dibattito il personaggio introverso e innovativo, adorato dagli amici e incompreso dal padre, amato dalle donne e in fuga dal matrimonio, in simbiosi con la scrittura e tormentato dalle proprie pagine incompiute.

So, wie ich jenes Prag heute noch vor Augen habe, erscheint es mir im Wesentlichen als kafkaeske Stadt. Das mag heutigentags selbstverständlich und fast trivial klingen, aber ich – und nicht nur ich – fühlte das bereits, als Kafka dort noch mit uns weilte. Obzwar Prag in Kafkas Werk höchstens in gelegentlichen Umschreibungen deutlich wird, ist es doch überall in den Schriften enthalten, wie das Salz jenes buddhistischen Gleichnisses im Wasser. Obzwar das Salz als solches nicht sichtbar wird, schmeckt dennoch das Wasser ganz und gar salzig. So ließe sich in jeder Gestalt, jeder Situation, jeder Milieuschilderung Kafkas das Pragerische nachweisen. [...] Man kann die eigentliche Essenz jenes Prag durch Kafka vollkommener begreifen und definieren als durch jeden anderen Autor, ganz bestimmt aber eher durch ihn als durch jedwedes tschechische Werk jener Zeit, obwohl ein solches prädestiniert scheinen müßte, Prag darzustellen²⁰.

Urzidil diventa adulto e poi anziano mantenendo sostanzialmente inalterata l'opinione espressa nel 1924. Oltre a difendere l'unicità di Kafka e la fusione tra lo scrittore e la città natale, fusione considerata ben più forte e rappresentativa di quella tra qualsiasi autore ceco e la propria capitale, egli

¹⁹ Presumibilmente l'ultimo sopravvissuto è proprio Johannes Urzidil. Cfr. Sardelli, *A colloquio con il proprio passato...*

²⁰ Urzidil, *Da geht Kafka*, pp. 11-12. Come già abbiamo potuto osservare (cfr. nota 3), il libro raccoglie una serie di articoli sulla figura di Kafka, pubblicati dall'autore nel corso degli anni: questo passaggio in particolare era uscito per la prima volta come *Id., Im Prag des Expressionismus*.

tiene a ricordare che – insieme alla convinzione di pochi altri estimatori – la sua fiducia nell'esempio avuto resta incrollabile, granitica, come ai tempi della giovinezza, sebbene, soprattutto allora, mai scontata²¹.

Quando quello che doveva accadere è irrimediabilmente accaduto e l'Europa si ritrova pacificata, ma divisa in due blocchi politici e culturali posti agli antipodi, Urzidil decide che gli Stati Uniti sono ormai la sua casa e torna nel vecchio continente solo come viaggiatore e relatore. In esilio la figura di germanista e intellettuale si è consolidata e il ruolo di sopravvissuto e rappresentante di un'epoca lo ha reso un ospite ambito presso molte università o istituti in ogni paese, dalla Germania all'Italia, dalla Svizzera all'Austria. La verità dell'esperienza praghese viene condivisa in numerose circostanze, tra cui la consegna di alcuni riconoscimenti: nel discorso di ringraziamento, pronunciato in occasione del conferimento del Premio Andreas Gryphius²² e accessibile in versione integrale, Urzidil si esprime senza incertezze. Il testo a disposizione non presenta una particolare ricorrenza di ripetizioni, mostra un'unica domanda retorica e una punteggiatura impeccabile. Dopo essersi rivolto ai presenti – «Herr Vorsitzender, Herr Minister, Herr Professor Martini, Freunde und Gäste!» – il discorso procede con linearità e partecipazione, usando solo un'altra volta l'appellativo «meine Freunde», per esortare subito, appena dopo l'inizio, la partecipazione del pubblico.

²¹ «Whatever Kafka wrote is, therefore, as much Jewish as it is generally human. Thus, it ought to be granted to Max Brod to interpret Kafka utterly from the Jewish point of view whereas others may consider Kafka's Judaism only as a ferment of his work and may take him as an analyst of the human soul in general», in Urzidil, *The Oak and the Rock*, p. 299. Con le stesse armi usate per difendere Max Brod dai detrattori che non approvano la sua visione religiosa di Kafka e il lavoro editoriale intorno all'opera dell'amico, Urzidil difende anche coloro che non condividono la concezione esclusivamente ebraica di Brod. Ciò che in fondo viene protetto, quindi, è sempre Franz Kafka, il genio letterario a cui si è assistito e si assiste. Il fatto di averlo conosciuto è certo un valore aggiunto: non perché offra la giusta chiave interpretativa, piuttosto per la forza morale e la 'bontà' che sembrano continuare ad agire sullo spirito del quasi settantenne Urzidil.

²² Urzidil, *Dankrede*, pp. 20-23.

In questo frangente Urzidil parla soprattutto di sé, del passato, della patria ormai scomparsa dalla geografia che conosceva, e ritrovata soltanto nella perseveranza della scrittura. A prescindere dallo slittamento del punto di vista, tra le righe sono presenti alcuni vocaboli ed espressioni conosciuti o riconoscibili: «Herz, Sprache, Heimat, Geist, mit dem Wahren, Menschen, Dichtung», a mostrare come, anche alla soglia del proprio commiato, i valori acquisiti in gioventù restano sempre e comunque parte di questo sensibile osservatore e narratore dei tempi e degli uomini.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- BECKSON, Karl (a cura di), *Oscar Wilde. The critical heritage*, Routledge, London and New York 1974.
- DEMETZ, Peter, *Korrigierte Kafka-Kritik*, in “Merkur”, 20/222 (1966), pp. 900-902.
- DEMETZ, Peter, *Noch einmal: Prager Deutsch*, in “Literatur und Kritik”, 1/6 (1966), pp. 58-59.
- DEMETZ, Peter, *Nachwort*, in Urzidil, Johannes, *Prager Triptychon*, Residenz, Salzburg und Wien 1997.
- DEMETZ, Peter, *Johannes Urzidil. Lesen/Wiederlesen*, in *Böhmen ist überall. Internationales Johannes-Urzidil-Symposium in Prag. Sammelband der Vorträge. Primärbibliographie und Register*, Aldemar Schiffkorn (Hrsg.), Grenzgänger, Linz 1999.
- DEMETZ, Peter, *Böhmen böhmisch. Essays*, Zsolnay, Wien 2006.
- FOUCAULT, Michel, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972.
- KAFKA, Franz, *Tagebücher 1914-1923. Originalfassung*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1994, vol. III.
- ONG, Walter J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986.
- PASINATO, Antonio (a cura di), *Praga. Mito e letteratura (1900-1939)*, Shakespeare and Company, Firenze 1993.
- SARDELLI, Valentina, *A colloquio con il proprio passato: la corrispondenza inedita di Johannes Urzidil*, Il Campano, Pisa 2015.
- URZIDIL, Johannes, *Rede zum Ehrengedächtnis Franz Kafkas*, in “Das Kunstblatt”, 8 (1924), pp. 250-251.
- URZIDIL, Johannes, *Im Prag des Expressionismus*, in “Imprimatur”, 3 (1962), pp. 202-204.
- URZIDIL, Johannes, *The Oak and the Rock*, in *The Kafka problem. An anthology of criticism about Franz Kafka*, Angel Flores (ed.), Gordian Press, New York 1963².
- URZIDIL, Johannes, *Da geht Kafka*, Deutscher Taschenbuch, München 1966.
- URZIDIL, Johannes, *Dankrede*, in *Andreas-Gryphius-Preis. Verleihung des Ostdeutschen Literaturpreis 1966 im Haus des deutschen Ostens zu Düsseldorf*, Arbeits und Sozialministerium des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.), Wegweiser, Wien 1967.

ONCOFONIA E ONCOGRAFIA: REGISTRI E INTERSECAZIONI

- Oleksandra Rekut-Liberatore -

Seriously ill people are wounded not just in body but in voice. They need to become storytellers in order to recover the voices that illness and its treatment often take away. The voice speaks the mind and expresses the spirit, but it is also a physical organ of the body.

The mystery of illness stories is their expression of the body: in the silences between words, the tissues speak.

Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller*

Me gusta la palabra cáncer. Hasta me gusta la palabra tumor. Puede sonar macabro, pero es que mi vida ha estado unida a estas dos palabras. Y nunca he sentido nada horrible al decir cáncer, tumor u osteosarcoma.

Me he criado junto a ellas y me gusta pronunciarlas en voz alta, proclamarlas a los cuatro vientos. Creo que hasta que no las dices, que no las haces parte de tu vida, difícilmente puedes aceptar lo que tienes.

Albert Espinosa, *El mundo amarillo*

Lossatura concettuale dell'oncografia, di solito associata al discorso scientifico, presenta nei testi letterari, autobiografici e divulgativi, sorprendentemente e al contempo, un elevato numero di espressioni colloquiali. Esistono, in sintesi, due strutture logico-argomentative per raccontare la malattia tumorale: far parlare la scienza apersonale e distaccata che si avvale di terminologie settoriali e criptiche ai

più e/o un modo diametralmente opposto con il ricorso a forme di narrazione 'orale', ovvero a un parlato diretto, caldo ed emotivo, che dà vita a un universo sentimentale facilmente accessibile alla maggioranza dei lettori. Pur riconoscendo la pregnanza dell'assioma di Henri Meschonnic («posso comunicare solo la nozione, non il dolore che provo»¹), è evidente l'importanza della selezione dei segni – da me battezzati oncologhemi – e delle modalità espressive per esplicitare la sofferenza del corpo e i disagi psico-esistenziali che essa comporta. L'oncografia risulta un'enclave caratterizzata da una incredibilmente ricca e variegata tavolozza lessicale, rispetto agli scritti che riguardano altre malattie.

Poste queste premesse, si propongono qui dei *tableaux* degli aspetti linguistici adottati per raccontare la neoplasia.

Dal «Pylori cancer» al «mal dolent»

In *Mastro-don Gesualdo* di Giovanni Verga accanto al «*Pylori cancer*, il *pyrosis* dei greci», riscontriamo una litote («Non avete mica una spina di fico d'India nel ventre!»²) e varie perifrasi («quella malattia scomunicata»³, «un male di quella sorta»⁴ e, tipica in Verga, «la roba»⁵), autentici emblemi figurali d'oralità di carattere percettivo. Anche in *Paese d'ombre* di Giuseppe Dessì il nome della malattia di Sofia Curreli appare sia verghianamente in un *hapax* con l'ausilio del latinismo «*cancer*»⁶ che con una circonlocuzione, «quel male che non perdona»⁷. Sostituire con allusioni e dicerie la prassi cognitivo-scientifica («si parlava sempre come di una malattia a cui non si deve dare importanza,

¹ Meschonnic, *Il ritmo come poetica*, pp. 60-61.

² Verga, *Mastro-don Gesualdo*, p. 351.

³ *Ibidem*, p. 363.

⁴ *Ibidem*, p. 369.

⁵ *Ibidem*, p. 351.

⁶ Dessì, *Paese d'ombre*, p. 244.

⁷ *Ibidem*, p. 246.

perché la cura è facile e certa»⁸) è il modo adottato dalla gente di Norbio per affrontare verbalmente e *vis-à-vis* il problema.

La polarità tra prestiti aulici dalle lingue classiche e perifrasi di ascendenza popolare è integrata e superata dal ricorso a idiomi stranieri e dialetti: è proprio il gioco combinatorio di schegge di parlato e scatti di umore a provocare inserzioni di oralità in un circoscritto gruppo etnico-sociale, ovvero un nuovo orizzonte linguistico, un rinnovato registro oracolare che dà luogo a una singolare koinè fonica. Le sofferenze sopite, i sentimenti impalpabili si sostanziano così in un dettaglio dialettale o importato, un vero e proprio istmo espressivo, che conferisce maggiore forza sensoriale alla soglia cruciale. Pensiamo ancora a Dessì che nella *Scelta* si affida alla lingua sarda; il tumore resta celato e per capire a cosa si alluda con il sintagma «*su male mandiadore*»⁹ (reso in italiano con «il male che mangia, che rode»¹⁰) è necessario il presupposto della conoscenza dei dati biografici, nonché dell'opera omnia. L'avo dello scrittore, chiamato in *Paese d'ombre* Angelo Uras, non riesce nella *Scelta* a curarsi una prostatite. Già qualche riga dopo si viene a sapere che anche la madre del nonno è deceduta a causa dalla medesima patologia. Com'è possibile, per una donna, morire di prostatite? In tutta evidenza, si tratta di altro: probabilmente dell'innominabile stesso male che uccide Sofia, la madre di Angelo.

Nei testi ayurvedici, ai quali si richiama Tiziano Terzani, il cancro è «*adbhuta roga*», alias «la malattia eccezionale»¹¹. In Francesca Camisoli si può leggere: «Chi è *it*? *It*. Esso/a. Pronome personale neutro singolare in lingua inglese. *It*. È il nome che ho dato a questa roba che mi sta crescendo dentro»¹².

In *Un cappello pieno di ciliege* Oriana Fallaci ricorre invece al catalano «*mal dolent*», un *leitmotiv* nevralgico che le fa da guida nel tentativo di riannodare frammenti di passato; un vero *puzzle* genetico che la porta ad abbozzare

⁸ *Ibidem*.

⁹ Dessì, *La scelta*, p. 83.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Terzani, *Un altro giro di giostra*, p. 387.

¹² Camisoli, *A spasso con it*, p. 176.

l'albero genealogico della propria famiglia. La prima a morire, ripercorrendo le tappe di una cognizione del destino, è la capostipite del ramo spagnolo, María Isabel Felipa che «aveva scoperto d'averne un cancro. Iattura che in Catalogna veniva chiamata mal dolent. Anzi, un mal molt dolent»¹³. Dopo averne narrato il calvario fisico, a cui si somma quello subito dalla figlia Montserrat per la scomparsa della madre («Piangendo la rivedeva nel patio [...], poi nel letto dove languiva consunta dal mal dolent»¹⁴), Oriana sottolinea *d'un coup* il risvolto positivo di questa malattia. Infatti, è in ragione del cancro che un giovane prete, don Julián, riesce a ideare la partenza di Montserrat e, seppur indirettamente, a determinare, per legge di casualità, la venuta al mondo del trisavolo della scrittrice:

Se non fosse stato per il mal dolent, anzi molt dolent, probabilmente [don Julián] non sarebbe mai riuscito a convincerla. Montserrat non avrebbe mai lasciato Barcellona, incontrato Francesco, e di nuovo io non sarei nata¹⁵.

L'interpretazione del morbo non più in chiave disforica attiene, innanzitutto, a coordinate temporali: «Grazie al lato positivo del mal dolent [María Isabel Felipa] vagliò bene il presente, il passato, quel po' di futuro che le rimaneva»¹⁶. Oriana persevera nel vivere il cancro come una risorsa emotiva, chiamandolo ostinatamente con il lemma scelto dagli avi: «nella sua perfidia il mal dolent include qualcosa di positivo: un'attesa di solito abbastanza lunga dell'inevitabile traguardo chiamato Morte»¹⁷. L'esemplificazione del lungo periodo, trascorso tra l'insorgere della malattia e la fine terrena, viene incarnata dalla sorte del marito di Montserrat, Francesco: «si sa solo che [Francesco] morì il 17 gennaio del 1816 e che morendo scoprì qual era il male misterioso con cui dal 1799

¹³ Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege*, p. 205.

¹⁴ *Ibidem*, p. 216.

¹⁵ *Ibidem*, p. 205.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

duplicava le sue infinite infelicità: il mal dolent [...]. A lui era venuto alla gola»¹⁸. Un'anamnesi che ricollega la scrittrice alle sue radici più profonde:

Lo spietato mal dolent che aveva ucciso María Isabel Felipa, che attraverso i suoi cromosomi e quelli di Montserrat avrebbe ucciso un mucchio di gente in famiglia, e che prima o poi ucciderà anche me¹⁹.

Anche nel suo tirocinio da malata, la Fallaci si riappropria del sintagma catalano: «al posto di Montserrat vedo una giovane donna che non le assomiglia, che da lei e da suo marito ha ereditato solo i geni del mal dolent»²⁰.

Maledizioni e impropri

I grandi autori dell'Otto-Novecento praticavano l'uso del sostantivo «cancro» in contesti estranei alla malattia come, ad esempio, Ippolito Nievo che nelle *Confessioni d'un italiano* se ne serve come rafforzativo nelle imprecazioni: «il dottor Ormenta guardava sospettoso dalla finestra e mandava il canchero nel cuore a quei maledetti gridatori»²¹. Il vocabolo ricorre tre volte, due come una peculiarità del gergo di un «soldatuccio»: «Canchero, ci siamo iscritti per far la guerra, per distruggere la stirpe dei re e degli aristocratici, noi!»²², «Canchero, che Dio li [Lucilio Vianello, Amilcare Dossi, Giulio Del Ponte] maledica, li conosco tutti e tre!»²³. La struttura narrativa nieviana si misura anche con la malattia vera: la tubercolosi – il morbo ottocentesco per eccellenza – s'incrocia con un tumore che, seppur risalente alla notte dei

¹⁸ *Ibidem*, p. 285.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 257.

²¹ Nievo, *Le confessioni d'un italiano*, vol. III, p. 855.

²² *Ibidem*, vol. III, p. 579.

²³ *Ibidem*, vol. II, pp. 578-579.

tempi, comincia a far parte, a pieno titolo, del genere romanzesco. Una neoplasia uccide invece Gemma, nuora dell'ottuagenario Carlo Altoviti, l'io narrante delle *Confessioni*. Anche l'amore non ricambiato per Pisana dell'amico di Carlo, Giulio Del Ponte, affetto contemporaneamente da tisi, viene infatti definito «cancro segreto e inesorabile d'una passione infelice»²⁴, metafora di un male parimenti grave.

Concentrandoci su una dimensione autobiografica nella temperie del primo Novecento non ci si può esimere dall'evocare Concezione che, colpita dall'identica malattia della sua artefice Grazia Deledda, diventa protagonista della *Chiesa della solitudine*. Già nei due lustri precedenti il misurarsi con la sofferenza corporea nella vita reale, la scrittrice nuorese ricorre al malaugurio nel *Dio dei viventi*: «che [...] tua figlia e i suoi figli siano dispersi membro per membro, rosi dalla malattia e dal cancro, davanti a te impotente ad assisterli»²⁵.

Un corrispettivo al binomio male autobiografico / uso imprecativo del cancro nel secondo Novecento si sostanzia in Leonardo Sciascia che accenna nelle opere tarde (*Porte aperte, Il cavaliere e la morte, Una storia semplice*) al proprio mieloma micromolecolare, attribuendolo a personaggi *alii*. Anni prima, nelle *Parrocchie di Regalpetra*, Sciascia ci propina una rosa di bestemie di regalpetresi – un popolo inventato, ma ben conosciuto dagli studiosi sciasciani e identificabile con quello vero di Racalmuto – tra le quali estraiamo gli «auguri di un sollecito canchero»²⁶.

A partire dal decennio 1980-1990 il cancro viene augurato meno *in abstracto*, perché statisticamente più spesso vissuto e maledetto in un contesto poco mimetico e molto oraleggiante, costeggiando la sintassi del parlato. Dagli abissi della malasorte emergono maledizioni e impropri, presenti in gran copia, a misurare i perimetri di un quotidiano sofferto che implementa la tematica dell'apocalisse psico-fisica di un corpo che si sfalda nel conten-

²⁴ *Ibidem*, vol. II, p. 363.

²⁵ Deledda, *Il Dio dei viventi*, pp. 258-259.

²⁶ Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, p. 27.

zioso tra la vita e la morte. Così Alessandro Cevenini in un mantra dell'epiteto, in un furore che riveste la parola di energia nervosa, dà alla leucemia della «stronza» o rincarando la dose della «brutta stronza»²⁷ e dello «stupido cancro!»²⁸. E, in altri autori, in un *climax* del furore parolaio rinveniamo: «carogna»²⁹, «fottuto stronzo»³⁰, «questa cazzo di leucemia»³¹, «un pezzente, il più leccio di tutti»³². Dalle pagine di Romina Fantusi emerge il «bastardoma»³³, ironico neologismo che echeggia la resa fonica della maggior parte delle malattie tumorali con la desinenza finale in «oma» fusa all'aggettivo ricorrente nelle imprecazioni rivolte al cancro. Anche al malato impossibilitato all'autosufficienza vengono, tra lo scherzoso e affettuoso, dedicati «edificanti epiteti» che rispondono a un «cerotto», un «impiastro», una «piaga», una «primadonna» e una «rognia sociale»³⁴.

Il registro colloquiale non si limita solo all'uso di espressioni popolari e maledizioni, ma si estende fino all'instaurazione di una relazione orale con il proprio tumore. Siamo in presenza di una dialettica tra co-protagonisti: l'ammalato e la malattia. La scrittrice Mimi Zorzi è una delle prime a rapportarsi al cancro come fosse un essere vivente, del quale immagina il controbattere sfacciato e dispettoso:

E l'intruso se la rideva beatamente: ti sei rilassata, vero? Credevi forse di essere a Sirmione? Ad Acqui Terme? Pensavi di farti bella la pelle coi fanghi caldi? Te lo do io il fango, non temere, il fango, la polvere e tutto il resto»³⁵.

²⁷ Cevenini, *Il segreto è la vita*, p. 159.

²⁸ *Ibidem*, p. 107.

²⁹ Fantusi, *Il codice di Hodgkin*, p. 14.

³⁰ Francini, *Il cancro ti fa bella*, in *Le donne si raccontano*, p. 111.

³¹ D'Avenia, *Bianca come il latte...*, p. 100.

³² Feola, *Mamma ha il cancro...*, p. 31.

³³ Fantusi, *Il codice di Hodgkin*, p. 199.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Zorzi, *La vita a metà*, pp. 84-85.

Julia Set ci svela il suo interagire con il male: «Così rimaniamo soli io e te. Ti guardo negli occhi, brutto cancro stronzo che non sei altro. Ci provi sempre, eh?»³⁶. Frequentemente, soprattutto se si pensa ai contemporaneissimi, anche l'organo colpito presenta caratteristiche antropomorfe e dunque è potenzialmente dotato di parola, come in Pietro Calabrese. Nel suo caso, il polmone va blandito e rassicurato contro il morbo: «Gli faccio domande al mio polmone ferito, e aspetto [...]. Ma lui non mi dà alcuna risposta [...]. Penso sia ostaggio dei pipistrelli e del male che esce da quella maledetta caverna. Sono sicuro che amerebbe parlarmi»³⁷.

Terminologia medica e linguaggio perifrastico

Negli anni post 2000 la terminologia oncologica entra a far parte del vocabolario degli autori che si presentano aggiornati al pari dei medici. Sfolgiando tutta una serie di testi, si può ricostruire un larghissimo spettro di tumori specifici: nella *Fabbrica del panico* di Stefano Valenti ci imbattiamo in «un mesotelioma pleurico»³⁸; nel *Regno di Op* di Paola Natalicchio in «un fibrosarcoma addominale»³⁹, «un endimoma»⁴⁰, «un rabdomiosarcoma»⁴¹; in Francesca del Rosso in «un carcinoma duttale bifocale»⁴²; in Alessandro Moscè in «un sarcoma di Ewing»⁴³; in Marco Peano in «un carcinoma mammario»⁴⁴ e «una carcinosi meninge»⁴⁵; in Alessandro Cevenini in «una leu-

³⁶ Set, *Un anno insieme a Julia*, p. 122.

³⁷ Calabrese, *L'albero dei mille anni*, pp. 281-282.

³⁸ Valenti, *La fabbrica del panico*, p. 82.

³⁹ Natalicchio, *Il Regno di Op*, p. 4.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 22.

⁴¹ *Ibidem*, p. 118.

⁴² Del Rosso, *Wondy*, p. 41.

⁴³ Moscè, *Il talento della malattia*, p. 185.

⁴⁴ Peano, *L'invenzione della madre*, p. 33.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 35.

cemia mieloide acuta»⁴⁶; in Tony Laudadio in «un adenocarcinoma, scaturito dalle mucose del seno paranasale»⁴⁷, insomma un elenco che rischia di farci annegare in un freddo pelago tassonomico. Per bilanciare tali aridi tecnicismi che ergono un muro invalicabile alla possibilità della comprensione del testo, il linguaggio diventa volontariamente meno ricercato, molto più semplice e sciatto rispetto al passato e forte di espressioni colloquiali e immediate: «Sì, ho un cancro. Ho pochi mesi di vita, a ferragosto dovrei aver stirato le zampe»⁴⁸, «credetemi, c'è qualcosa di peggio che fare la chemio. C'è la sfiga di non poterla nemmeno fare»⁴⁹.

Ogni mezzo verbale è utile per ovviare al criptico linguaggio dei medici, adattandolo a un pubblico più vasto e/o per esorcizzare la malattia; si prediligono parole d'uso comune e realia dell'inanimato che ci circonda. Così gli echi della verghiana «palla di piombo»⁵⁰ nello stomaco, attribuita al personaggio fittizio, risuonano da più di un secolo in forma di neoformazione tumorale, fino a farsi «palla di stracci»⁵¹ e «palla da tennis»⁵² nell'*Invenzione della madre* di Marco Peano, un «pallino»⁵³ in *Mani sul mio corpo* di Luciana Coèn, una «pallottola»⁵⁴ nel corpo di Anna Lisa Russo e «piombo»⁵⁵ che Giorgio De Rienzo usa nell'autobiografia per descrivere la chemioterapia. Il «fiore» pirandelliano, in vece dell'epitelioma, appare anche nella *Fabbrica del panico* di Stefano Valenti, nella variante più aggressiva di «fiore carnivoro»⁵⁶. Anoveriamo metafore prese in prestito dal microcosmo della didattica: «la

⁴⁶ Cevenini, *Il segreto è la vita*, p. 75.

⁴⁷ Laudadio, *L'uomo che non riusciva a morire*, p. 16.

⁴⁸ Ammaniti, *Branchie*, p. 29.

⁴⁹ Giancesini, *On the Widepeak*, p. 269.

⁵⁰ Verga, *Mastro-don Gesualdo*, p. 351.

⁵¹ Peano, *L'invenzione della madre*, p. 54.

⁵² *Ibidem*, p. 104.

⁵³ Coèn, *Mani sul mio corpo*, p. 43.

⁵⁴ Russo, *Toglietemi tutto...*, p. 11.

⁵⁵ De Rienzo, *Raccontami nonno...*, p. 15.

⁵⁶ Valenti, *La fabbrica del panico*, p. 39.

lezione»⁵⁷, «l'esame» e persino «questa prova pazzesca»⁵⁸. Nel *Panico quotidiano* di Christian Frascella, l'iperplasia polmonare di un ex-operaio è associata alle «catene»⁵⁹. Peano fa registrare l'uso di prestiti reperiti nel settore gastronomico-alimentare: «un cancro grande quanto una susina»⁶⁰ (l'autore nota che a volte si precisa persino se è «una susina di quelle bianche e piccole o una di quelle viola e grosse»⁶¹), «metastasi disseminate lungo il corpo come tanti fiocchi di corn-flakes»⁶², «“un grappolo” dentro l'intestino»⁶³. Julia Set afferma: «Lo trovai un anno fa, giusto, giusto. Era piccolo, tondeggiante: scoprii più avanti che forse era più simile ad una nocciolina americana»⁶⁴. Giovanna Bartolozzi attribuisce la colorita espressione ai rappresentanti del personale medico-sanitario che in tal modo tentano di essere diretti e trasparenti con i pazienti:

La mia vicina di letto è stata operata come me ma sta morendo, la sua pancia ha generato non più figli ma cavoli neri contorti (così si sono espressi i medici), il tumore le ha preso il sopravvento⁶⁵.

In Stefano Valenti ci imbattiamo in un tropo del tutto inaspettato e sorprendente, il «banchetto»⁶⁶ che si tiene nei corpi dei malati. A volte il tumore viene dipinto con l'ausilio di paragoni meteo-naturalistici: «Il linfoma è come neve al sole, lo chiamano così perché si scioglie facilmente proprio come la neve al sole, e poi più nessun problema»⁶⁷. Molti autori giocano sulla

⁵⁷ Calabrese, *L'albero dei mille anni*, pp. 22-23.

⁵⁸ Cevenini, *Il segreto è la vita*, p. 81.

⁵⁹ Frascella, *Il panico quotidiano*, p. 165.

⁶⁰ Peano, *L'invenzione della madre*, p. 104.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Set, *Un anno insieme a Julia*, p. 86.

⁶⁵ Bartolozzi, *Tradimenti e malattia*, p. 174.

⁶⁶ Valenti, *La fabbrica del panico*, pp. 100-101.

⁶⁷ Fantusi, *Il codice di Hodgkin*, p. 90.

polisemia del nome della malattia e del corrispettivo segno zodiacale: «Anche laddove con cancro si intende il segno zodiacale, la sola parola provoca fastidio»⁶⁸, «Un libro sul cancro scambiato per un manuale di astrologia: era questo l'equivoco che aveva scatenato la risata beffarda di Silvia»⁶⁹. Ogni *tranche*, seppur breve, dei prolungati cicli di terapie è definita «un altro giro di giostra»⁷⁰, «un permesso di soggiorno rinnovato»⁷¹.

Un nutrito gruppo lessicale, specie nel caso di autori e protagonisti molto giovani, è caratterizzato da riferimenti ai *cartoons* o a immagini di facile presa. Così Romina Fantusi ci intrattiene con un episodio sereno del suo tran-tran ospedaliero: «[Mia madre] mi aveva portato un piccolo regalo. Un pupazetto di Road Runner. Mi disse che ero io che scappavo da Willie il Linfoma e lo battevo sulla distanza»⁷². Cristiana Niccoli s'ingegna a rendere l'essenza della malattia con l'ausilio di una pseudo-fiaba: «Un giorno, come spesso accade nelle favole, successe un fatto alquanto brusco: Stella fu rapita – nuovamente – da un perfido orco nero, grande, grosso e spietato»⁷³. È un imperativo etico non nominarlo con i bambini e si ricorre, per edulcorarne la portata, a una retorica eufemistica, come in Giorgio De Rienzo con la nipote: «Le spiego che il bianchetto è l'effetto delle cure, che si fanno solo se i puntini rossi tornano a comparire»⁷⁴. Anche Francesca del Rosso si sforza di essere didascalica: «Sassolini. Così ho chiamato i miei due tumori. Ho voluto dar loro un nome per i miei bambini, che avevano due e quattro anni»⁷⁵.

Così come brillanti sono i ludi verbali ripresi da Sergio Zavoli nella dedica di *Dossier cancro*: «A quel bimbo di quattro anni malato di tumore che, in

⁶⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁹ Battista, *La fine del giorno*, p. 36.

⁷⁰ Terzani, *Un altro giro di giostra*, p. 10.

⁷¹ De Rienzo, *Raccontami nonno...*, p. 183.

⁷² Fantusi, *Il codice di Hodgkin*, p. 171.

⁷³ Niccoli, *La principessa e il coniglio alieno*, p. 157.

⁷⁴ De Rienzo, *Raccontami nonno...*, p. 162.

⁷⁵ Del Rosso, *Wondy*, p. 53.

pigiama nel corridoio di un ospedale, a chi gli domandò quale malattia avesse, ha risposto “Ho il timore”⁷⁶, e da Anna Lisa Russo che, a causa di una mutazione genetica e di un «DNA impazzito» scopre di «non avere il cancro, ma di “essere cancro”»⁷⁷.

Anche gli oggetti d'uso quotidiano e le ricorrenze assumono connotati oncologici. Basti, a tal proposito, evidenziare i sostantivi composti «linfo-agenda»⁷⁸ e «linfo-anniversario»⁷⁹. Un altro azzecato calembour è il «linfame di Hodgkin» volontaria storpiatura del linfoma di Hodgkin⁸⁰ o il «paese delle Chemioraviglie»⁸¹ sull'evidente falsariga carrolliana.

Malattia, tabù e luoghi comuni

«Ida non osava mai pronunciare la parola *cancro*, che a lei evocava una forma fantastica, sacrale e innominabile, come ai selvaggi le presenze di certi demonii»⁸² – così Elsa Morante nella *Storia*, dove il vero nome del male viene bypassato con un'espressione ripresa dal «vociare del quartiere»: «la malattia del secolo»⁸³. E «non bastandole quel suo piccolo esorcismo a scacciare gli spaventi della sua memoria»⁸⁴, anche la voce, con la quale Ida lo pronunciava era «assottigliata e tremante»⁸⁵. La parabola della Morante è una testimonianza significativa, visto che in tutte, o quasi, le opere del Novecento italiano la malattia viene taciuta.

⁷⁶ Zavoli, *Dossier cancro*, p. 6.

⁷⁷ Russo, *Toglietemi tutto...*, p. 89.

⁷⁸ Fantusi, *Il codice di Hodgkin*, p. 99.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 205.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 199.

⁸¹ *Ibidem*, p. 139.

⁸² Morante, *La storia*, p. 43.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

Negli scrittori post 2000 si assiste, invece e senza tema di smentite, a una tendenza opposta. Ancora più evidente risulterebbe quest'assunto se analizzassimo solo i titoli; fino a pochi decenni fa non ne troveremmo alcuno contenente la parola «cancro», «neoplasia» o «tumore» che dir si voglia, ad eccezione di *Cancroregina* di Tommaso Landolfi. Di frequente, le opere odierne vengono intitolate in modo ironico (e anche in questo risiede la novità): *Ho il cancro e non ho l'abito adatto* di Cristina Piga, *A parte il cancro tutto bene* di Corrado Sannucci, *Non sono malato. Ho soltanto un cancro* di Sandro Bartoccioni, *Il cancro ti fa bella* di Susanna Mary Francini, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* di Silvana Feola. Qualche volta gli autori riprendono e spiattellano senza remore una forma di una tipologia specifica, come nel *Codice di Hodgkin* della Fantusi, o si permettono giochi di parole come *Tumori* di Gabriele Astolfi, *T... umore* di Nadia Teresa Ortis e *Chemiotour* di Maria Fumarolo. Pure i sottotitoli alludono alla neoplasia *apertis verbis*: *L'albero dei mille anni – All'improvviso un cancro, la vita all'improvviso* di Pietro Calabrese, *Come una funambola – Dieci anni in equilibrio sul cancro* di Giorgia Biasini, *Viola e nero – Una storia di cancro e gravidanza* di Rosanna Fiorino, *Wondy – Ovvero come si diventa supereroi per guarire dal cancro* di Francesca del Rosso.

Negli autori dei nostri giorni, talvolta divenuti scrittori proprio sulla spinta della malattia, l'eredità tabù del cancro ha lasciato tracce evidenti. Per esprimere l'indicibile Valenti adotta una perifrasi estesa: «malattia che ha seminato lutto»⁸⁶. Sandra Verda ne propone una addirittura nel frontespizio: *Il male addosso*. In Lisa Ginzburg troviamo «un male brutto»⁸⁷; in Cevenini «questa vile malattia»⁸⁸; in Calabrese «una malattia fetente»⁸⁹, «una lesione»⁹⁰, «il male assoluto»⁹¹, «la malattia più crudele del secolo»⁹²; in Matteo Marchesini

⁸⁶ Valenti, *La fabbrica del panico*, p. 15.

⁸⁷ Ginzburg, *Cucciolo Argo*, p. 9.

⁸⁸ Cevenini, *Il segreto è la vita*, p. 210.

⁸⁹ Calabrese, *L'albero dei mille anni*, p. 23.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁹¹ *Ibidem*, p. 120.

⁹² *Ibidem*, p. 223.

«il male nascosto»⁹³; in De Rienzo una più ricercata e inquietante «ombra scontrosa della morte»⁹⁴, mentre la causa della scomparsa di Antonio Tabucchi (in un articolo-ricordo pubblicato su un quotidiano) viene definita «una malattia né troppo lunga né breve»⁹⁵. In *Perché proprio a me?* Melania Rizzoli trascrive e commenta diversi modi di dirlo: «il male incurabile (più frequente)», «quel brutto male (c'è un male bello?)», «quel male lì» (per allontanarlo un po'), «quella brutta cosa (per non chiamarlo malattia)», «la malattia del secolo (le altre si curano)»; «il male che ti consuma», «il male che ti porta via», «la malattia senza scampo», «la malattia maledetta da Dio» e «il male di Veronesi»⁹⁶. Da Corrado Sannucci selezioniamo un paragrafo che riflette e argomenta attorno al linguaggio che si arresta al di qua dell'esprimibile:

Qualche volta le perifrasi potranno essere macchinose, non importa: descriveranno meglio il tentativo di oppormi alla mia apocalisse. Adotterò anche epiteti che si avvicinano all'Impronunciabile: affezione, patologia. Altri più neutri, come situazione, condizione⁹⁷.

L'impossibilità di sillabare chiaramente la parola «cancro» viene ribadita nel *Panico quotidiano* da Christian Frascella; stavolta non per censurare la malattia, ma per non far lievitare il dolore altrui. In Stefano Valenti non è necessario nemmeno accennare al nome della patologia causata dall'amianto: tutti sanno di cosa si tratti. In queste pagine la reticenza assume un'altra *nuance*; gli operai tacciono sul punto per non perdere il lavoro e i capi negano le conseguenze disastrose dell'amianto per evitare responsabilità giuridiche: «Hanno cominciato a raccogliere materiale, informazioni e perfino le cartelle cliniche degli operai ammalati di tumore. Non è stato fa-

⁹³ Marchesini, *Atti mancati*, p. 53.

⁹⁴ De Rienzo, *Raccontami nonno...*, p. 32.

⁹⁵ Gnoli, *Il mio amore per Tabucchi...*

⁹⁶ Rizzoli, *Perché proprio a me?*, p. 212.

⁹⁷ Sannucci, *A parte il cancro tutto bene*, p. 19.

cile. Nessuno aveva voglia di parlarne»⁹⁸. Residui del retaggio della malattia si palesano nei necrologi, analizzati da Pierluigi Battista nella *Fine del giorno*, addensati nell'avverbio «prematuramente» o nelle circonlocuzioni da riflesso condizionato come «dopo una lunga malattia»⁹⁹. Eduardo Albinati, in *Vita e morte di un ingegnere*, si tiene alla larga dal nome della malattia, ma non dalle cure che la riguardano: «la chemioterapia, i raggi, l'operazione»¹⁰⁰. Per Corrado Sannucci la «chemioterapia» equivale all'*imago* di una «stazione di un lager»¹⁰¹.

Anche Romina Fantusi s'arrovella parecchio nel suo *Codice di Hodgkin*: «Parlare di "brutto male" e non di "cancro" serve solo a inspessire la coltre di rigetto che ispira la malattia, cosa del tutto non necessaria, dal momento che è sufficientemente brutta così com'è»¹⁰². Anna Giancesini s'interroga sulla liceità del tacere: «Il cancro è il Voldemort delle malattie. Meno si nomina e meglio si pensa di evitarlo. Come nel caso di potteriana derivazione, anche questa è una cazzata»¹⁰³.

I libri post 2000 toccano inoltre un altro tasto delicato, quello dell'interazione con il malato oncologico, un complice della nostra finitudine. Anna Lisa Russo, in *Toglietemi tutto ma non il sorriso*, suggerisce una rosa di «Frase da non dire», disseminate su varie pagine e propone nove lezioni atte a prevenire gaffe che possano ferire la sensibilità di chi vive in prima persona questa dura esperienza: «Vedrai, quando sarai guarita, sarai una persona più forte, migliore»¹⁰⁴ ricorda Anna Lisa, nella prima lezione, un luogo comune che non fa altro che irritare. Agli ipocriti tentativi di relativizzare, l'autrice suggerisce una controreplica dell'oncomalato. La reazione all'invito

⁹⁸ Valenti, *La fabbrica del panico*, p. 83.

⁹⁹ Battista, *La fine del giorno*, p. 153.

¹⁰⁰ Albinati, *Vita e morte di un ingegnere*, p. 34.

¹⁰¹ Sannucci, *A parte il cancro tutto bene*, p. 17.

¹⁰² Fantusi, *Il codice di Hodgkin*, p. 26.

¹⁰³ Giancesini, *On the Widepeak*, p. 246.

¹⁰⁴ Russo, *Toglietemi tutto...*, p. 24.

a migliorare potrebbe essere: «Meglio di così?!»¹⁰⁵. A seguire un'altra dimostrazione di vulnerabilità provocata dalla mancanza di tatto di un ipotetico interlocutore: «“Perché di cancro al seno si guarisce, sai?” Mi sa tanto di gu-fata»¹⁰⁶. Alcuni di questi urticanti *cliché* consolatori, che capita di orecchiare con frequenza, vengono riportati nel testo:

«Tanto i capelli ricrescono»¹⁰⁷, «Vedrai come sarai bella del tuo colore»¹⁰⁸ (seconda lezione), «Non ti preoccupare, il tumore al seno è quello con la percentuale più bassa di mortalità»¹⁰⁹ (terza lezione), «Ma magari i capelli non ti cascano...»¹¹⁰ (quarta lezione), «Dai, tanto lo sapevi che avresti perso i capelli, no? Su, forza e coraggio»¹¹¹ (settima lezione), «Certo che sei proprio una ragazza in gamba, sei forte, coraggiosa. Quanti riescono a trovare la forza che hai te?»¹¹² (ottava lezione), «Ma l'hai preso in tempo, vero?»¹¹³, «Se te ne sei accorta da una TAC di controllo allora sarà piccolino, no?»¹¹⁴, «Di sicuro è più piccolo dell'altra volta, giusto?»¹¹⁵ (nona lezione).

A tali provocazioni Anna Lisa replica talvolta con un pizzico di ironia, talaltra con evidente rammarico:

«Ok, allora rasatevi tutti a zero. Oppure fatevi un giretto di chemio. Se mi piacevo del mio colore mi facevo bionda?»¹¹⁶ (seconda lezione), «Ho un tu-

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 28.

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibidem*, p. 39.

¹¹² *Ibidem*, p. 45.

¹¹³ *Ibidem*, p. 119.

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 26.

more di serie B?!»¹¹⁷ (terza lezione), «No, infatti: se ce li [i capelli] incollo non mi cascano. Hai un mastice da consigliarmi?!»¹¹⁸ (quarta lezione), «Forza e coraggio una bella ceppa di minchia!»¹¹⁹ (settima lezione), «Hai ragione! Infatti ora mi attacco alla canna del gas, o magari m'impicco, ora vedo... perché io sono forte proprio una bella ceppa di minchia»¹²⁰ (ottava lezione), «No, non mi hanno dato per spacciata, siete contenti!?! Grrrr...»¹²¹ (nona lezione).

La presenza di epiteti in vernacolo tratti dal linguaggio colloquiale è stata già notata dai più in *Toglietemi tutto ma non il sorriso*. Tornando al decalogo in questione troviamo stereotipi che riverberano un imbarazzo comunicativo palese: «Anche la cugina della mia collega l'ha avuto»¹²², «Anche la zia della mia vicina l'ha avuto»¹²³, «Anche la cognata di Pinco Pallino l'ha avuto»¹²⁴, «Anche la sorella di Tizio l'ha avuto»¹²⁵ (quinta lezione). Il valore unico e irripetibile di ogni singola vita umana, espresso così bene da Lev Tolstoj («Caio è mortale, certo, è giusto che muoia. Ma per me, per me, piccolo Vanja, per me, Ivan Il'ič, con tutti i miei sentimenti, i miei pensieri, per me è tutta un'altra cosa»¹²⁶) e banalizzato nella maggior parte delle conversazioni odierne, porta la giovane autrice a ribadire mentalmente «E allora?!»¹²⁷. E ancora a evidenziare stigmate di pressapochismo grezzo: «Ma non te ne eri mai accorta? E nemmeno il tuo ragazzo?»¹²⁸ (sesta lezione). La derisione è

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 28.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 39.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 45.

¹²¹ *Ibidem*, p. 119.

¹²² *Ibidem*, p. 28.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 29.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, pp. 53-54.

¹²⁷ Russo, *Toglietemi tutto...*, p. 29.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 30.

evidente: «Sì, ce ne eravamo accorti entrambi, ma era il nostro segreto. Peccato, ci hanno scoperto»¹²⁹.

Due anni dopo la pubblicazione di *Toglietemi tutto ma non il sorriso* anche Francesca del Rosso in *Wondy* azzarda *Le dieci cose che non si devono dire a un paziente oncologico*. Nonostante le parziali sovrapposizioni con le regole comunicative di Anna Lisa Russo (il punto tre a proposito della ricrescita dei capelli post-chemio, il quarto sulla presumibile guaribilità del tumore al seno e il sei che tira in ballo la malattia di terzi), pure Francesca del Rosso batte sul chiodo dell'importanza di un'etica orale nell'interazione con un malato. Le affermazioni che le danno più fastidio sono quelle con pretese filosofico-profetiche:

“Se ti ha colpito un peso così grande, significa che hai la forza per sostenerlo”. Vuoi che ti lanci una pietra in faccia, per vedere quanto peso puoi sopportare tu?¹³⁰, “Non ti preoccupare, sento che andrà tutto bene”. Vi prego! Non credo nella pranoterapia, figuriamoci se credo al “sentire” di un amico. Evitiamo, grazie¹³¹, “Pensa, io sono sano come un pesce. È solo una questione di pura sfortuna”. Grazie per la comprensione, mi comprerò l'ennesimo amuleto¹³².

Un altro insieme è formato dalle repliche pro-forma che esaltano la mancanza di sincerità:

“Eppure ti trovo benissimo!” o “Lo ammetto, oggi ti vedo un po' sciupata...”. Mi vedi bene oppure sciupata? Comunque sia, non dirlo. Non ti credo o non voglio credermi¹³³, “Non mi sono fatta sentire perché avevo paura di

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Del Rosso, *Wondy*, p. 127.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

darti fastidio...” Inizia a farti viva, se mi dà fastidio te lo dico. O sii sincera, e dimmi che non ne hai avuto voglia¹³⁴.

A seguire una coppia di fastidiose relativizzazioni:

“Vedrai che passa in fretta. E alla fine di tutto, dimenticherai in un battibaleno!” Ma come mai potrò dimenticare?¹³⁵ o “Lo so che è difficile, ma pensa che c’è chi sta peggio di te...” C’è chi sta peggio di me? Sì, lo so e lo dico spesso anche ai miei figli. Ci sono anche la fame nel mondo e gli tsunami in Asia. Però ora si sta parlando di me, o sbaglio?¹³⁶.

A volte è pure impossibile replicare a ciò che capita di ascoltare: «È successo anche a mia zia. Lei non ce l’ha fatta, ma tu ce la farai”. No comment»¹³⁷. Francesca del Rosso deduce che: «Spesso le persone che ci stanno accanto non sanno cosa dire. Lo capisco. Parlino delle nuove tendenze fashion, di scuola, di esistenzialismo oppure tacciano»¹³⁸. La reticenza e la scrittura risultano due opposte modalità comunicative usate alternativamente dai pazienti oncologici. Ciononostante i numerosi libri sul cancro non possono far a meno di una componente orale che inverte percezioni, itinerari, ritmi cerebrali, ed è in grado di configurare una diversa struttura del rapporto io/mondo e l’invisibile della profondità.

I malati sentono, nel loro esercizio comunicativo-relazionale, la prevalenza orale più che scritturale («Mi piacerebbe tanto di parlarvi delle mie Principesse»¹³⁹), e preferiscono essere sentiti più che letti («A voi grazie di cuore di avermi ascoltato, incoraggiato, di aver condiviso, con me e con noi, le vostre

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibidem*, p. 128.

¹³⁹ Set, *Un anno insieme a Julia*, p. 12.

riflessioni, esperienze, commenti»¹⁴⁰). Queste pubblicazioni pensate con lo scopo di aggiornare lo stato della propria salute contengono svariate tracce di oralità, un ventaglio lessicale circoscritto e addensato: gli imperativi, il gergo, le bestemmie, le perifrasi, l'intercalare, il ripetersi, la semplificazione della sintassi e l'impoverimento del vocabolario. *En bref*, tutti i mezzi propri del linguaggio parlato o delle pratiche di meticcio assorbito dalla letteratura già nei secoli scorsi, e ovviamente non solo nelle galassie narrative della scrittura sul cancro, innervano le pagine dei malati oncologici degli ultimi anni senza subire più nessuna autocensura, fino alla giustapposizione e all'amalgama, ormai non più dissolvibile, tra oncografia e oncofonia.

¹⁴⁰ Ganesini, *On the Widepeak*, p. 385.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- ALBINATI, Edoardo, *Vita e morte di un ingegnere*, Mondadori, Milano 2012.
- AMMANITI, Niccolò, *Branchie* [1994], Einaudi, Torino 1997.
- ASTOLFI, Gabriele, *Tumuori*, Puntoacapo, Pasturana 2013.
- BARTOCCIONI, Sandro, *Non sono malato. Ho soltanto un cancro*, in Sandro Bartoccioni, Gianni Bonadonna, Francesco Sartori, *Dall'altra parte*, Rizzoli, Milano 2006, pp. 17-124.
- BARTOLOZZI, Giovanna, *Tradimenti e malattia*, in *Le donne si raccontano. Storie di donne che hanno affrontato la malattia oncologica*, Elisabetta Bernardini, Giovanna Franchi (a cura di), Cesvot, Firenze 2014, pp. 173-175.
- BATTISTA, Pierluigi, *La fine del giorno*, Rizzoli, Milano 2013.
- BIASINI, Giorgia, *Come una funambola. Dieci anni in equilibrio sul cancro*, L'Espresso, Roma 2011.
- CALABRESE, Pietro, *L'albero dei mille anni. All'improvviso un cancro, la vita all'improvviso*, Rizzoli, Milano 2010.
- CAMISOLI, Francesca, *A spasso con it*, in *Le donne si raccontano. Storie di donne che hanno affrontato la malattia oncologica*, Elisabetta Bernardini, Giovanna Franchi (a cura di), Cesvot, Firenze 2014, pp. 176-181.
- CEVENINI, Alessandro, *Il segreto è la vita*, Piemme, Milano 2012.
- COÈN, Luciana, *Mani sul mio corpo. Diario di una malata di cancro*, Il Punto d'Incontro, Vicenza 2008.
- D'AVENIA, Alessandro, *Bianca come il latte, rossa come il sangue*, Mondadori, Milano 2010.
- DE RIENZO, Giorgio, *Raccontami nonno... La mia vita, a modo mio*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2012.
- DEL ROSSO, Francesca, *Wondy. Ovvero come si diventa supereroi per guarire dal cancro*, Rizzoli, Milano 2014.
- DELEDDA, Grazia, *Il Dio dei viventi* [1922], in EAD., *Romanzi e novelle*, Mondadori, Milano 1955, vol. III.
- DESSI, Giuseppe, *Paese d'ombre* [1972], Mondadori, Milano 1989.
- DESSI, Giuseppe, *La scelta* [1978], Ilisso, Nuoro 2009.
- FALLACI, Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, Rizzoli, Milano 2010.

- FANTUSI, Romina, *Il codice di Hodgkin. Quando la malattia incontra l'ironia*, Effigi, Arcidosso 2012.
- FEOLA, Silvana, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata*, Montedit, Melegnano 2013.
- FIORINO, Rosanna, *Viola e nero. Una storia di cancro e gravidanza*, L'Espresso, Roma 2011.
- FRANCINI, Susanna Mary, *Il cancro ti fa bella*, in *Le donne si raccontano. Storie di donne che hanno affrontato la malattia oncologica*, Elisabetta Bernardini, Giovanna Franchi (a cura di), Cesvot, Firenze 2014, pp. 108-112.
- FRASCELLA, Christian, *Il panico quotidiano*, Einaudi, Torino 2013.
- FUMAROLO, Maria, *Chemiotour*, in *Le donne si raccontano. Storie di donne che hanno affrontato la malattia oncologica*, Elisabetta Bernardini, Giovanna Franchi (a cura di), Cesvot, Firenze 2014, pp. 185-186.
- GIANESINI, Anna, *On the Widepeak. Le mie cellule impazzite, la mia vita e il mondo*, Ponte Sisto, Roma 2015.
- GINZBURG, Lisa, *Cucciolo Argo*, in Ead., *Colpi d'ala*, Feltrinelli, Milano 2006.
- GNOLI, Antonio, *Il mio amore per Tabucchi protetto dal fantasma di Pessoa*, in "la Repubblica", 29 novembre 2015.
- LANDOLFI, Tommaso, *Cancroregina* [1950], Guanda, Milano 1982.
- LAUDADIO, Tony, *L'uomo che non riusciva a morire*, Enne Enne, Milano 2015.
- MARCHESINI, Matteo, *Atti mancati*, Voland, Roma 2012.
- MESCHONNIC, Henri, *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Bulzoni, Roma 2006.
- MORANTE, Elsa, *La storia* [1974], Einaudi, Torino 1995.
- MOSCÈ, Alessandro, *Il talento della malattia*, Avagliano, Roma 2012.
- NATALICCHIO, Paola, *Il Regno di Op*, Einaudi, Torino 2013.
- NICCOLI, Cristiana, *La principessa e il coniglio alieno*, in *Le donne si raccontano. Storie di donne che hanno affrontato la malattia oncologica*, Elisabetta Bernardini, Giovanna Franchi (a cura di), Cesvot, Firenze 2014, pp. 157-158.
- NIEVO, Ippolito, *Le confessioni d'un italiano* [1867], Fabbri, Milano 2002, voll. II-III.
- ORTIS, Nadia Teresa, *T...umore – Lettera al mondo*, in *Ho vinto io. Guarire dal tumore del seno: testimonianze e interventi*, Mauro Boldrini, Sabrina Smerrieri, Francesca Goffi (a cura di), Giunti, Firenze 2009, pp. 49-52.
- PEANO, Marco, *L'invenzione della madre*, Minimum fax, Roma 2015.
- PIGA, Cristina, *Ho il cancro e non ho l'abito adatto*, Mursia, Milano 2007.

- RIZZOLI, Melania, *Perché proprio a me? Come ho vinto la mia battaglia per la vita*, Sperling & Kupfer, Segrate 2008.
- RUSSO, Anna Lisa, *Toglietemi tutto ma non il sorriso*, Mondadori, Milano 2012.
- SANNUCCI, Corrado, *A parte il cancro tutto bene. Io e la mia famiglia contro il male*, Mondadori, Milano 2008.
- SCIASCIA, Leonardo, *Le parrocchie di Regalpetra* [1956], Adelphi, Milano 1991.
- SET, Julia, *Un anno insieme a Julia*, Ilcestodiliegge, Modena 2010.
- TERZANI, Tiziano, *Un altro giro di giostra*, Longanesi, Milano 2004.
- TOLSTOJ, Lev, *La morte di Ivan Il'ič* [1886], Garzanti, Milano 1993.
- VALENTI, Stefano, *La fabbrica del panico*, Feltrinelli, Milano 2013.
- VERGA, Giovanni, *Mastro-don Gesualdo* [1889], Garzanti, Milano 1981.
- ZAVOLI, Sergio, *Dossier cancro. Un viaggio tra realtà e speranze*, Garzanti, Milano 1999.
- ZORZI, Mimi, *La vita a metà*, Rusconi, Milano 1985.



LINGUISTICA

a cura di María Joaquina Valero Gisbert

RUSSICO DIALECTO E LINGUA SLAVONICA: **ANNOTAZIONI A MARGINE DI UNA** **GRAMMATICA-FRASARIO DI FINE SEICENTO**

- Nicoletta Cabassi -

Lo studio della lingua parlata della Moscovia riveste un ruolo di vitale importanza per una corretta interpretazione della formazione dell'idioma nazionale russo¹. Il carattere eminentemente pratico di frasari, grammatiche, dizionari, compendi forniti da mercanti stranieri, viaggiatori o diplomatici che si trovavano a percorrere quei territori, li rende una delle più preziose e attendibili fonti di studio, malgrado siano stati a lungo ignorati². Un grande studioso di questi *razgovorniki*, Boris Aleksandrovič Larin, mise in evidenza come tali documenti, liberi da influssi letterari e colti³, avessero spesso l'intento di aiutare nello studio gli stranieri⁴ che dovevano innanzitutto assimilare la lingua parlata, poi già quella scritta: tra gli altri⁵, il libro del mercante tedesco Tonnie Fenne (Pskov 1607)⁶,

¹ Larin, *Tri inostrannyh istočnika...*, p. 6.

² Soltanto nel XX secolo furono riabilitati, grazie agli studi di Larin, Unbegaun, Uspenskij, per citarne solo alcuni.

³ Larin, *Istorija russkogo jazyka i obščee jazykoznanie*, p. 169.

⁴ «[...] exteris parum utilis», affermava infatti anche Ludolf, *Grammatica russica*, Praefatio, f. A₁.

⁵ Per una lista più completa di manuali di questo tipo cfr. Fałowski, *Ein russisch-deutsches...*, f. 2 e Gernentz, *Untersuchungen...*, p. 33.

⁶ Il frasario è tra le più ricche raccolte di frasi di uso comune, registrate da Fenne direttamente dai parlanti di lingua madre, come sottolinea Zalizniak, *Iz nabljudenij nad razgovornikom Fenne*, p. 235; v. anche gli studi di Fałowski, *Ein russisch-deutsches...*, Gernentz, *Untersuchungen...*, Hendriks: *Innovation in tradition...*

il *Dizionario Moscovita*⁷, di Jean Sauvage (Parigi 1586), o il quaderno dell'etnologo e filologo inglese Richard James (1618-1619)⁸. Nel solco dei testimoni veraci del russo si è soliti annoverare pure la *Grammatica russica*⁹ (comprensiva di un frasario e un dizionario) di Heinrich Wilhelm Ludolf¹⁰: pubblicata ad Oxford nel 1696, fu redatta nella lingua franca del tempo, il latino¹¹, attorno al

⁷ Il *Dizionario Moscovita* fu pubblicato a Parigi nel 1586 dal cosmografo André Thevet: si tratta di un frasario-dizionario tematico franco-russo redatto dal capitano Jean Sauvage a Cholmogory, alla foce della Dvina e conservato alla Bibliothèque National di Parigi. Lo slavista Paul Boyer lo diede di nuovo alle stampe nel 1905; seguì poi l'edizione corretta e commentata da Larin (Riga, 1948), *Leksika obichodno-razgovornogo jazyka...*, pp. 17-18.

⁸ Anche il dizionario-diario di Richard James, studioso di Oxford, etnografo, filologo, viaggiatore, è un documento di grande importanza per la storia della lingua russa (Larin, *Tri inostrannykh istočnika...*, p. 7). Il manoscritto autografo è conservato alla Bodleiana a Oxford. Esperto di lingua tedesca, olandese, francese e spagnola, oltre a latino e greco, James era stato in qualità di cappellano a Novye Cholmogory (Archangel'sk) e aveva lavorato come interprete su una nave che portava in Russia una missione diplomatica e commerciale inglese. L'opera era in realtà un dizionario-diario che forniva di informazioni sulle condizioni di vita russe: parte dei *realia* russi trascritti da James erano, inoltre, accompagnati da commenti etnografici e storici in inglese, raggruppati a seconda della tematica (la pesca, il gioco delle carte e degli scacchi, la vita quotidiana, i rapporti familiari, le parti del corpo, le costruzioni, i nomi, i fenomeni sociali); oltre a tradurre dalla sua lingua madre in russo fino a 2176 parole, trascrisse anche espressioni dello *slang* ascoltate dai russi con cui era entrato in contatto. Nel 1959 il diario venne alla luce e fu commentato da Larin: molte imprecisioni o letture erranee dello studioso furono a sua volta corrette da Unbegaun e ulteriormente riviste ed emendate anche da Fałowski, *Slovar' dnevnik Ričarda Džemsa...*, p. 96.

⁹ *Grammatica Russica Henrici Wilhelmi Ludolfi quae continet fundamenta russica linguae et manu-dictionem ad grammaticam slavonicam. Additi modi loquendi comuniores*, Oxonii (Oxford), 1696.

¹⁰ Heinrich Wilhelm Ludolf (1655-1712), nipote dell'orientalista Job Ludolf, ricevette un'educazione che gli consentì di andare a servizio della Corte inglese in qualità di interprete e traduttore. Fine conoscitore di lingue europee e orientali, tra il 1692 e il 1694, con conoscenze pregresse della lingua russa, compì un viaggio in Russia allo scopo di studiarne la cultura, usi e costumi. Fu a Narva (ora Estonia), Novgorod, Mosca, dove intrattenne rapporti con mercanti, esponenti del clero e della nobiltà: dopo il viaggio comparve il libro scritto in latino ed edito a Oxford nel 1696 (*Mžel'skaja, Leksika obichodno-razgovornogo jazyka...*, pp. 34-36).

¹¹ Per secoli la grammatica di Ludolf non attirò l'attenzione degli studiosi; a fine Ottocento il professor S. Bulič osservava come il viaggiatore tedesco fosse stato uno dei primi a registrare il fenomeno della pleofonia (Larin, *O Genriche Ludolfe i ego knige*, in *Grammatica Russica Henrici Wilhelmi Ludolfi...*, p. 20). Nella grammatica, dedicata al principe Boris Aleksej Golicyyn, le

1695, dopo un viaggio nei primi anni Novanta tra Mosca, Novgorod e Narva, luoghi in cui intense erano le relazioni commerciali tra Russia e Prebaltico, Scandinavia e Nord della Germania.

A differenza dei testi stranieri che si occupavano per lo più di trascrizione e traduzione di materiale, Ludolf riporta osservazioni e brevi commenti («Russicae lingua elementa tradere coner»¹²) che hanno indotto taluni studiosi a parlare del primo manuale della lingua parlata russa¹³: se, da un lato, Ludolf prende le distanze¹⁴ dalle grammatiche che avevano già fatto la loro

informazioni grammaticali sulle parti importanti del discorso e sulle peculiarità della lingua letteraria e quotidiana in realtà occupano meno della metà del testo, mentre il resto riguarda sei dialoghi (cinque su temi quotidiani e uno su temi etico-religiosi). Questi sono disposti su due colonne: il testo russo e la sua traduzione in latino. In basso appare anche quella in tedesco rivolta ai mercanti stranieri che spesso comunicavano in tale lingua in Russia: «Ideo autem dialogis Germanica [lingua] addidi, quotiamo mercatores diversa rum gentium utuntur lingua Germanica in Russia», Ludolf, *Grammatica russica*, f. A₃. Nel libro compare anche un elenco di numerali, un dizionario tematico di nomi concreti e informazioni sulla storia russa. Del manuale esiste anche un'altra edizione in cui mancava la parte grammaticale: restavano invece i dialoghi e compariva una lista di termini militari. La riedizione della Grammatica fu possibile grazie a Larin che l'emendò dai molti errori di stampa fatti dagli inglesi; si occuparono della grammatica pure N. Koulman (1932) e Obnorskij (1937): quest'ultimo seguì ad esprimere su Ludolf l'opinione fondamentalmente negativa che aveva attraversato anche il secolo precedente (Larin, *O Genriche Ludolfe i ego knige*, in *Grammatica Russica Henrici Wilhelmi Ludolfi...*, p. 23). Infine, la grammatica venne data nuovamente alle stampe da Unbegaun (1959), che ne riconobbe il grande valore per la storia della lingua parlata russa (Unbegaun, *Predislovie*, in *Grammatica Russica Heinrichi Wilhelmi Ludolfi*, p. 9).

¹² Ludolf, *Grammatica russica*, f. A.

¹³ Oltre ad Unbegaun (cfr. *supra*), si veda anche Larin, *Predislovie*, in *Grammatica Russica Henrici Wilhelmi Ludolfi*, p. 5.

¹⁴ Nelle fonti straniere furono annotate molte caratteristiche della lingua colloquiale russa che fino ad allora non erano state commentate, come il ruolo importante dei prefissi verbali, l'esistenza e l'uso del congiuntivo con la particella бы e l'esistenza di tre tempi di base. Smotrickij, nella sua grammatica (Грамматіки Славѣнскія правільное Свнтагма, Vilnius, 1618-1619), sull'esempio del greco, ne annotava sei, «настоящее (пишу), переходящее (писохъ), прешедшее (писахъ), мимошедшее (писаахъ), непредельное (написахъ), будущее (напишу)», Smotryckij, *Grammatika slovinska*. Lomonosov, a questo proposito propose di distinguerne addirittura dieci, mentre Ludolf, rifacendosi alla lingua viva, ne suggerì invece tre: «praesens, praeteritum, futurum» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 27).

comparsa¹⁵, dall'altro ne precorre altre¹⁶. All'inizio del libello, il filologo tedesco, messa in evidenza l'estensione territoriale in cui è diffusa la lingua russa¹⁷ («per vastissimum terrarum tractum»), si dichiara a favore di un utilizzo più ampio dell'idioma russo in tutte le sfere della vita sociale e della letteratura¹⁸ e tratta del fenomeno della diglossia¹⁹; quand'anche nessun russo avesse potuto scrivere o dissertare eruditamente senza la lingua slava²⁰, pur tuttavia, la comunicazione avveniva in russo colloquiale, di cui nessuno poteva fare a meno nelle conversazioni familiari e private, giacché i nomi delle cose più comuni utilizzate nella vita quotidiana non si trovavano nei libri in cui si imparava la lingua slava:

Sed sicuti nemo erudite scribere vel disserere potest inter Russos sine ope Slavonicae linguae, ita è contrario nemo domestica & familiaria negotia sola lingua Slavonica expediet, nomina enim plurimarum rerum communium, quarum in vita quotidiana usus est, non extant in libris, è quibus lingua Slavonica haurienda est²¹.

¹⁵ Altre fonti preziose sono le grammatiche russe pre-lomonosoviane: la grammatica di Adodurov (1731) in lingua tedesca, quella di Groening (1750), in svedese, la grammatica di Soye (1724), in francese e un'anonima Grammatica francese (1730), v. Uspenskij, *Dolomonosovskie grammatiki...*, pp. 437-572.

¹⁶ V., ad esempio, la grammatica di Lomonosov (1757), Litvinov, *Russkaja Grammatica Henrica Vil'gelma Ludolfa*, p. 91.

¹⁷ Ludolf, *Grammatica russica*, f. A.

¹⁸ Mentre nelle fonti letterarie russe la lingua viva tendeva ad essere rielaborata attraverso le norme della lingua letteraria antico-russa, spesso distante dalla conversazione, nel corpus cronachistico moscovita della fine del XV secolo, su un complesso di 400 fogli, non vi sono più di dieci battute in lingua colloquiale, Larin, *Razgovornyj jazyk Moskovskoj Rusi*, p. 166.

¹⁹ Sul concetto di diglossia nella Grammatica ludolfiana disquisisce Daiber, *Ludolfs 'Grammatica Russica'...*, pp. 3-4.

²⁰ Ludolf la riconosce come lingua della Bibbia e dei libri sacri, dell'erudizione e della scienza, Ludolf, *Grammatica russica*, f. A₁.

²¹ *Ibidem*, f. A₂.

Il filologo tedesco, dunque, non solo pare orientare il lettore straniero allo studio della lingua parlata, affinché «quo eo majori usui sim iis iis qui loquebam linguae Russicae addiscere cupiunt»²², ma di quest'ultima chiarisce le differenze di ordine fonologico, morfologico e lessicale rispetto alla lingua letteraria: si vedano, ad esempio, le «*observationes circa differentiam Russicae dialectus a lingua Slavonica*», in cui riferisce esempi di livellamento delle forme russe di flessione in velare sulla variante dura, differenti da quelle dello slavo-ecclesiastico, che non mostravano alternanza con l'originaria variante palatalizzata, (языки invece della forma slava языцы, руке invece di руце), oppure, ancora, l'alternanza o-/e- all'inizio di parola: осень – есень, одинъ – единъ), e la corrispondenza tra l'affricata dello slavo ecclesiastico <ц> e <ч> del russo: ночь – ночь; немощь – немочь; хоцеть – хочеть. Sul piano morfologico e sintattico, Ludolf mette altresì in evidenza alcuni aspetti: il *praeteritum* russo presentava desinenze diverse, «любиль – любихъ». Differenze tra slavo ecclesiastico e russo erano evidenti sintatticamente nella reggenza dei casi: la preposizione между, richiedeva lo strumentale («между русскими людьми») in *lingua slavonica*, e il genitivo in russo («между русских людей»). Infine, osserva anche le differenze sul piano lessicale «Interdum quoque vocabula prorsus differunt»²³, evidenti nelle coppie sinonimiche: «говору – глаголю; сказаль – рекль, севодни – днясь, выну – всегда, правда – истина, даромъ – туне»²⁴.

Diviene chiara la distinzione tra le norme di ortografia e la pronuncia delle parole: Ludolf propone registrazioni fonetiche dei suoni della lingua russa, non sempre sufficientemente coerenti²⁵, il che poteva essere associato ad alcune difficoltà incontrate dallo straniero nell'apprendere un'altra lingua, ciò nondimeno, non v'è dubbio che le trascrizioni offrano una fotografia della

²² *Ibidem*, f. A₃.

²³ *Ibidem*, f. B₂.

²⁴ Kotkov, *Neskol'ko zamečanij o Russkoj grammatike Ludolfa*, p. 116.

²⁵ Gli editori che ebbero a che fare con la trascrizione fonetica delle parole russe, infatti, non resero nel testo ricostruito le diverse varianti fonetico-grafiche di una stessa parola (*ibidem*, pp. 104-108).

lingua viva; il diplomatico rimarca, ad esempio, come «scribunt *segodnia* hodie, cum tamen pronuncient *sevodni*»²⁶, e trascrive parte del lessico russo, con parole come «ТОВО, ЕВО, КРУШКУ, ХТО, ТОЧАС, ТРЕТЬЕВОДНИ»; evidenza, inoltre, come «in adjectivis slavonicis genitivus singularis masculini & neutri definiti in –ГО sed in lingua russica in –ВО»²⁷, quindi «ТАКОГО, ОДНОГО, ТАКОВО, ОДНОВО»; ancora, il tedesco mette in risalto la natura fonetica complessa della vocale alta centrale /y/, «est istar diphtongi u & i compositae»²⁸, sempre motivo di confusione per il forestiero²⁹. A quest'ultimo rivolge precise annotazioni, ancora straordinariamente attuali, come quelle sul ruolo sia fonetico che ortografico dei due jer' (<ъ> e <ь>), così difficili da percepire persino all'orecchio straniero più fine, «quamquam fine tenui bus auribus ab extero vix percipi possint»³⁰. Tra le chiose sulla lingua parlata, egli osserva come /e-/ all'inizio di parola si pronuncino come /i-/ «ЕВО illius, ЕСТЬ iest est», mentre «in ultima sillaba sequente alia consonante frequenter ut о»³¹, e illustra la ridondanza grafica della vocale anteriore e bassa /i/: lo stesso suono è reso graficamente da tre vocali distinte <i> <ι> <v>, per cui si determinano tre voci differenti nel significato: «миръ (рах), мръ (mundus), мвръ (mirrha)»³².

Infine, Ludolf descrive il ruolo pratico e il significato distintivo dell'accento, sollecitando il lettore straniero ad impararlo secondo l'uso, più che con regole («usu autem potius quam regulis discendus est accentus») ³³ e, a tal fine, lo segna talvolta nelle trascrizioni, senza tuttavia quella sistematicità già annotata invece da altri stranieri³⁴.

²⁶ Ludolf, *Grammatica russica*, f. A₃.

²⁷ *Ibidem*, f. B₂.

²⁸ *Ibidem*, p. 8.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 9.

³³ *Ibidem*.

³⁴ James riuscì ad elaborare un suo sistema di indicatori che segnalavano la morbidezza delle consonanti, marcando con segni diacritici gli accenti acuto e grave e le vocali ultrabrevi: Larin

Con l'orecchio rivolto alla lingua parlata e con un fine pratico-didascalico (dal momento che «multi exteri Russiam intrare coguntur»³⁵), nella sezione di morfologia dedicata alla categoria nominale del numero, Ludolf dichiara la sua intenzione di non riportare il paradigma del duale, proprio perché poco utilizzato «in sermone communis dialecti Russicae»³⁶; mentre in quest'ultima fa osservare come i casi vocativo e nominativo, *de facto*, coincidessero: «denique notandum, quamquam in vulgari dialecto Vocativus simili sit Nominativus»³⁷.

Nell'elencare gli avverbi di tempo, poi, a differenza di quanto aveva fatto Smotryckij, Ludolf non considera gli slavi прежде, неже, bensì trascrive quelli d'uso russi («гораздо, насилу, точась, тѣперь, вдругъ, насилу, тутъ, покамѣсть, ныне, в передь, севодни, всегда, тихонко, гораздо, разве»)³⁸; allo stesso modo, nella lista delle congiunzioni, egli enumera, oltre alle slave («также, товорѣди») anche quelle russe («да, и, что бы, естли, понеже, потому что»). Il frasario ludolfiano, orientato alle necessità pratiche della lingua parlata³⁹, riproduce dialoghi su temi commerciali⁴⁰ o del quotidiano, come accennato a più riprese dallo stesso e come evidenti dalla suddivisione in parti tematiche, «Additi sunt dialogi et idiotismi nonnulli, qui continent phrases in quotidiana vita occurrentes, et constructiones particularum»⁴¹. Dunque, il libello doveva essere utile negli Empori di Arhangel'sk, Vologda come a Mosca, eppure, sottolinea lo stesso Ludolf, «non tantum propter commercia et negotia aulica, sed etiam propter curam exterarum Ecclesiarum»⁴², non è da sottovalutare, in altre parole, la preoc-

evidenziò l'opera di precursore dell'inglese, in mancanza di altre fonti che si fossero avventurate nello studio fonetico della lingua russa, Larin, *Russko-anglijskij slovar'-dnevnik...*, p. 15.

³⁵ Ludolf, *Grammatica russica*, f. A₄.

³⁶ *Ibidem*, p. 12.

³⁷ *Ibidem*, p. 15.

³⁸ *Ibidem*, p. 40.

³⁹ *Ibidem*, f. A₄.

⁴⁰ Sul legame lingua parlata-commercio v. Daiber, *Ludolf's 'Grammatica Russica'...*, p. 24.

⁴¹ Ludolf, *Grammatica russica*, f. A₃.

⁴² *Ibidem*, f. A₄.

cupazione religiosa e lo slancio missionario del diplomatico tedesco⁴³, nel quadro più ampio della diffusione del pensiero pietistico in Russia⁴⁴, slancio compatibile, peraltro, con l'interesse economico: proprio da mercanti e predicatori provenienti dall'Occidente nel mondo slavo proveniva, infatti, il bisogno di grammatiche e dizionari per uso personale⁴⁵.

Il capitolo più lungo (pp. 68-81) della *Grammatica*, l'ultimo, dedicato all'esposizione di problemi etico-religiosi («ω слѣжбѣ божіей / De cultu divino»), include numerosi termini slavo-ecclesiastici legati alla sfera religiosa e introduce alcuni temi generici interreligiosi e interconfessionali, mostrando come esigenze mondane e spirituali stessero insieme in mutuo e consapevole rapporto⁴⁶. Nella lingua trascritta da Ludolf, ove assai frequenti sono i paralleli slavi e russi, il rapporto con l'idioma letterario appare quindi imprescindibile, poiché la lingua slavonica è madre «Inter linguas diversarum dialectorum matres haut postremum locum sibi vindicat Slavonica, tam antiquitate, quam vulgato per plurimas gentes usu»⁴⁷, e il *dialecto* russo «non tantum proxime ad fontem suum accedit». In tale contesto si colloca dunque l'analisi – lontana dall'essere esaustiva – dell'uso di alcuni slavismi sparsi del testo ludolfiano, i temi in liquida -pa / -ла rispetto a quelli pleofonici -оро/-оло.

Tra le forme russo/slave che presentano coincidenza semantica prevalgono le seconde: si veda глaдѣ (rispetto a голод), oppure младѣ: quest'ultima, nel lessema младенец ('neonato'⁴⁸), si trova in una locuzione di uso quotidiano «поди во вечерню, поздно починатъ станѣтъ, младенца сперва крестѣтъ»⁴⁹, mentre la forma con pleofonia è registrata nell'agget-

⁴³ Fin dalla sua crisi religiosa (v. Unbegaun, *Henrici Wilhelmi Ludolfi*, p. xiii) e Daiber, *Ludolf 'Grammatica russica'...*, p. 2.

⁴⁴ Wallmann, *Halle und Osteuropa*, in Daiber, *Ludolf 'Grammatica russica'...*, pp. 2-3.

⁴⁵ Pandžić, *Prilozi...*, p. 9.

⁴⁶ Daiber, *Ludolf's 'Grammatica Russica'...*, p. 14.

⁴⁷ Ludolf, *Grammatica russica*, f. A.

⁴⁸ Bogatova, *Slovar' russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. IX, p. 183.

⁴⁹ «Vade ergo in templum post meridiem, sero incipient, infantem antea baptizant», Ludolf, *Grammatica russica*, p. 68.

tivo молодой, giovane, «въ молодыхъ летехъ»⁵⁰; lo slavismo браниться, annotato nel significato di ‘litigare’⁵¹, non trova corrispondenti pleofonici⁵² nella *Grammatica*: «Примечалъ, что меньше по христiанскомъ [закону] живѣтъ, которіе болши о вѣрѣ бранятъ сѧ» (L, 74).

Ricorrono, inoltre, le radici con metatesi: хранить, похранить. Il verbo хранить aveva due significati: ‘custodire, conservare’ (mettendo da qualche parte per evitare la corruzione)⁵³: «А хранилъ сырѣ въ погрѣбѣ, в горнице»⁵⁴, mentre похранить⁵⁵ valeva come ‘compiere il rito della sepoltura’, «Когда А переставил сѧ, похранятъ мена»⁵⁶, «Похрани здесь проторниѣ»⁵⁷, ma non è trascritto da Ludolf nella forma pleofonica похоронить di uguale significato⁵⁸.

Della stessa valenza semantica e stilistica si registrano i morfemi здрав-здоров-, l’aggettivo in forma breve e l’avverbio здорово si usavano in formule di salute: l’interiezione Здравствуй esprimeva l’augurio di salute⁵⁹: «Здравствви, Какъ тебѧ Богъ милветъ? Спасибо, А не гораздо здоровъ»⁶⁰. Anche le varianti pleofoniche здоровъ, здоровье presentano diverse occorrenze nell’accezione di salute: «А не гораздо здоровъ»⁶¹, «починалъ пить про здоровіе хосмина»⁶², come pure nel senso di крепкий (‘sodo’)⁶³ riferito al

⁵⁰ «In juventute...» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 67).

⁵¹ Bogatova, *Slovar’ russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. I, p. 316.

⁵² Il corrispondente pleofonico boronitisja presentava valenza semantica di ‘combattere, lottare’, *ibidem*, vol. I, p. 297.

⁵³ Sreznevskij, *Slovar’ drevnerusskogo jazyka*, 3 т., с. 2, p. 1402.

⁵⁴ «Servavi caseum in cella, in triclinio» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 45).

⁵⁵ Bogatova, *Slovar’ russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. XIII, p. 61.

⁵⁶ «Quando decessi, sepelient me» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 66).

⁵⁷ «Sepultura hic sumptuosa» (*ibidem*, p. 66).

⁵⁸ Bogatova, *Slovar’ russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. XIII, p. 58.

⁵⁹ *Ibidem*, vol. V, p. 367.

⁶⁰ «Quaeso imposte rum frequentius nos visites» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 47).

⁶¹ *Ibidem*, p. 47.

⁶² «[...] in sanitatem heri bibere incoepi» (*ibidem*, p. 51).

⁶³ Bogatova, *Slovar’ russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. I, p. 365.

sonno «опотчиваи здоровь»⁶⁴; Ludolf registra, inoltre, l'impiego del termine здоровье⁶⁵ come appellativo di cortesia di un servo al padrone⁶⁶: «Твое здоровіе знаетъ, когда ты вчера съ доми приехалъ»⁶⁷.

La preposizione пред- è annotata nel termine grammaticale предлог – (preposizione). Questo morfema con metatesi è riportato in una serie di preposizioni ricorrenti, прежде, предь⁶⁸: «А редко амь прежде обѣда»⁶⁹, ma può riferirsi anche a forme avverbiali assimilate dalla lingua d'uso quotidiano: «а прежде выплошчай штекан, крушку»⁷⁰», «Пожалвй приди чаще къ намъ въ предки»⁷¹. La variante pleofonica перед- è usata invece in un gruppo di avverbi, (въпередь, напереди), «въ передь ленивъ не буду»⁷². Similmente, come prefisso, пре- si trova ancora nei termini grammaticali, превосходительный (*superlativus*⁷³), переходящее (*preteritum*), ma anche nei verbi пребывать, «мы пребывали въ словеси Спасителя нашего»⁷⁴, предавать («къ діаволъ предавать»⁷⁵), tuttavia sono attestate anche le varianti con polnoglasiе переставить, переставать, перестелить⁷⁶.

Significati molto simili hanno i morfemi senza/con pleofonia: древ-/дерев-; Дерево ha il significato di 'arbor'⁷⁷, ma la variante metatesica древо⁷⁸ si usava ad indicare il legno come materiale, la trave, la croce, ma anche il nome di

⁶⁴ «Dormi quiete» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 48).

⁶⁵ Bogatova, *Slovar' russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. V, p. 365.

⁶⁶ Biržakova, *Slovar' russkogo jazyka XVIII veka*, vol. VIII, p. 159.

⁶⁷ «Tua dominatio scit, quando heri domum veneris» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 54).

⁶⁸ *Ibidem*, p. 42.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 48.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 50.

⁷¹ «Quaeso in postero frequentius nos visites» (*ibidem*, p. 47).

⁷² *Ibidem*, p. 54.

⁷³ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁴ «...ut maneamus in verbo Salvatoris nostri» (*ibidem*, p. 80).

⁷⁵ «et Diabolo tradere» (*ibidem*, p. 70).

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 38, 39, 66, 68.

⁷⁷ Bogatova, *Slovar' russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. IV, p. 221.

⁷⁸ Ludolf, *Grammatica russica*, p. 17.

piante particolari⁷⁹: «древо: липа/ сосна/ Ёль/ береза/ дѣбрь/»⁸⁰, oppure nel riportare la flessione dei sostantivi neutri in –o⁸¹. Ol'ga Grigor'evna Porochova, studiando la formazione dei temi senza pleofonia, spiega come quest'ultima si rafforzi di pari passo all'adattamento semantico: in una serie di casi, infatti, l'assimilazione della variante senza *polnoglasie* si accompagna alla perdita di differenze funzionali di questi termini dal lessico delle sfera del quotidiano⁸².

Infine, segnaleremo alcune forme che presentavano differenziazioni semantiche nell'alternare varianti pleofoniche e metatesiche: глава è registrato da Ludolf nei due significati fondamentali, sia come 'parte di un libro' «ТОЛКО СТИХИ ПОЮТЬ И ГЛАВУ ЧИТАЮТЬ ИЗЪ НОВОГО ЗАВЕТА»⁸³, che come 'parte superiore del corpo', «Все прямие христїане ѡды бывають одного телесе, которого глава есть Исус Христось»⁸⁴, in quest'ultimo significato differenziandosi stilisticamente dalla variante pleofonica голова.

La variante metatesica странна, nel significato di «Regio / das Land»⁸⁵, si usava spesso come sinonimo di область⁸⁶, mentre quella pleofonica, сторона, non evidenziava la stessa accezione, bensì quelli di 'luogo collocato a destra, sinistra o in mezzo a qualcosa', oppure di 'una superficie di qualche oggetto'⁸⁷.

I morfemi праз- пороз- si alternano nel frasario come varianti stilistiche, quella russa, pleofonica, di impiego quotidiano (nel capitolo sul viaggio), порозна nel significato di 'vuoto'⁸⁸, «крушка порозна»⁸⁹, mentre con va-

⁷⁹ Bogatova, *Slovar' russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. IV, p. 353.

⁸⁰ «Arbore: Tilia, Abies, Pinus, Betula, Quercus» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 87).

⁸¹ *Ibidem*, p. 17.

⁸² Porochova, *Polnoglasie i nepolnoglasie...*, p. 81.

⁸³ «[...] tantum hymnos canunt, et caput e novo testamento legunt» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 69).

⁸⁴ «[...] quomodo omnes veri Christiani membra sint unius corporis, cujus caput est Jesus Christus» (*ibidem*, p. 80).

⁸⁵ *Ibidem*, p. 84.

⁸⁶ Sreznevskij, *Slovar' drevnerusskogo jazyka*, t.1, č.1, p. 734.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 526.

⁸⁸ Bogatova, *Slovar' russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. XVII, p. 124.

⁸⁹ Ludolf, *Grammatica russica*, p. 50.

lore avverbiale nel senso di ‘invano’⁹⁰ è riportata la forma letteraria con metatesi (non a caso, nel capitolo ‘religioso’): «уповай ся на бога на празно попечешь ся какъ вишной нее благословитъ»⁹¹ il cui derivato produttivo della stessa radice, праздникъ⁹², non trova corrispondente pleofonico in Ludolf («Шѣба не готова, много работы емѣ на праздники»⁹³, «редко службу божию промешкаю въ воскресеннїи или въ празднике»⁹⁴), mentre è registrato il più letterario праздность (‘otium’⁹⁵) «Выбираи товарищи, которые не склонение къ питїю или къ праздности»⁹⁶.

Anche градъ è menzionato tra gli slavismi ludolfiani⁹⁷, tuttavia numerose sono le occorrenze della variante pleofonica, sempre nello stesso significato di ‘centro abitato’⁹⁸, («вчера съ онъ от нова города приехалъ»⁹⁹, «онъ за городъ пошоль»¹⁰⁰), ma lo si rinviene pure in diversi derivati produttivi della stessa radice (nel senso di ‘orto, luogo protetto da una stecato’¹⁰¹) dall’uso stilisticamente neutro: «огородной плод агурцы тыква дыны малыны смородина черницы [...]»¹⁰². La variante senza pleofonia сладкий significa “dal sapore dolce”¹⁰³, contrapposto ad amaro (горький) e riferito alla birra, «Кажеть ся мнѣ что наше пиво очень житко. Никакъ,

⁹⁰ Sreznevskij, *Slovar’ drevnerusskogo jazyka*, t. 2, č. 2, p. 1369.

⁹¹ Ludolf, *Grammatica russica*, p. 65.

⁹² Bogatova, *Slovar’ russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. XIII, p. 130.

⁹³ «Tunica non parata est, multum operis ipsi est propter festa, ferias» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 56).

⁹⁴ «[...] alias rarum cultum divinum negligo sive in die Dominia, sive festo» (*ibidem*, p. 68).

⁹⁵ Bogatova, *Slovar’ russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. XIII, p. 130.

⁹⁶ «Elige socios qui non propensi sunt ad potum, vel ad otium» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 63).

⁹⁷ *Ibidem*, p. 4.

⁹⁸ Bogatova, *Slovar’ russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. IV, pp. 90-91.

⁹⁹ «Heri ille Novgorodio advenit» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 44).

¹⁰⁰ «Exiit urbe» (*ibidem*, p. 46).

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 90.

¹⁰² «Fructus Hortensis, Cucumeres cucurbita Melones Fraga Rubus idaeus Ribes Mora myrti» (*ibidem*, p. 86).

¹⁰³ Bogatova, *Slovar’ russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. XXV, p. 71.

сладко, а ѿ таковое люблю. И ѿ лутче люблю сладко, неже горко»¹⁰⁴; si rinviene lo stesso tema, questa volta palatalizzato (сласть) che, in un contesto letterario, acquista il senso figurato di ‘piacere, godimento’¹⁰⁵: “болша половина [человечества] толко ищет тѣлесные сласти, которие дѣшѣ осквернать”¹⁰⁶, mentre la variante pleofonica, солодь, assente in Ludolf, acquisiva un senso legato a prodotti particolari¹⁰⁷.

I pochi esempi sopra indicati portano a considerare come il filologo tedesco, testimone della lingua parlata e colloquiale – secondo quanto hanno sostenuto studiosi della grammatica ludolfiana – mostri un’incessante apertura e un’attenzione continua alla lingua letteraria, anche in talune scelte linguistiche, nel prevalere, ad esempio, nei morfemi in liquida, delle varianti letterarie con metatesi (anche se non sempre stilisticamente significative) rispetto a quelle pleofoniche del russo e, soprattutto, nel continuo e consapevole accostare e contrapporre uso orale e scritto, «russico dialecto» e «lingua slavica»: tale atteggiamento non mira a scalzare quest’ultima, bensì ad avvicinare la prima all’‘idioma’ originario, l’unico nel quale i contenuti teologici e scientifici potevano essere adeguatamente spiegati¹⁰⁸. L’ipotesi – cui altre ricerche hanno dedicato ampio spazio¹⁰⁹ – della grammatica ludolfiana come strumento propedeutico, ‘avviamento’ («manuductio») allo studio della grammatica slavo ecclesiastica, riporterebbe dunque nella giusta luce anche il titolo dell’opera di Ludolf: «Grammatica Russica, quae continet non tantum praecipua fundamenta Russicae linguae, verum etiam manuductionem quandam ad grammaticam Slavonica».

¹⁰⁴ «...videtur mihi, quod cerevisia nostra valde tenuis sit. Minime. Dulcis est, talem amo» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 52).

¹⁰⁵ Bogatova, *Slovar’ russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, vol. XXV, p. 73.

¹⁰⁶ «...et maxima pars tantum quaerit corporis voluptates, quae animam contaminant» (Ludolf, *Grammatica russica*, p. 73).

¹⁰⁷ La variante pleofonica si è infatti specializzata nella denominazione di alcuni prodotti – il malto *zakal(a) solod, solod presushen*, Sreznevskij, *Slovar’ drevnerusskogo jazyka*, vol. III, c. 1, p. 461, o anche quella registrata da James come liquerizia, *solotkoj koren (liqueritia)*.

¹⁰⁸ Daiber, *Ludolf’s ‘Grammatica Russica’...*, p. 25.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 1-33.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- BIRŽAKOVA, *Slovar' russkogo jazyka XVIII veka*, Nauka, Sankt-Peterburg 2001, vol. VIII.
- BOGATOVA, Galina Aleksandrova, *Slovar' russkogo literaturnogo jazyka XI-XVII vv.*, Nauka, Moskva 1982, voll. I, IV, V, IX, XIII, XVII, XXV.
- DAIBER, Thomas, *Ludolfs 'Grammatica Russica': Gibt es slavische Missionsgrammatiken?*, in "Zeitschrift für Slavische Philologie", 71/1 (2015), pp. 1-33.
- FAŁOWSKI, Adam, *Ein russisch-deutsches anonymes Wörter- und Gesprächsbuch aus dem XVI. Jahrhundert*, Bohlau, Köln 1994.
- FAŁOWSKI, Adam, *Slovar'- dnevník Ričarda Džemsa 1618-1619gg. v svete novych dialektnyh i istoričeskikh dannyh*, in *Jazyk i metod. Russkij jazyk v lingvističeskikh issledovanijach XXI veka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Krakow 2012, pp. 95-104.
- GERNENTZ, Hans Joachim, *Untersuchungen zum Russisch-niederdeutschen Gesprächsbuch des Tönnies Fenne [1607]*, Akademie, Berlin 1988.
- HENDRIKS, Pepijn, SCHAEKEN, Jos, *On the composition and language of three Early Modern Russian-German phrasebooks*, Peter Houtzagers, Janneke Kalsbeek, Jos Schaecken (eds.), Dutch Contributions to the Fourteenth International Congress of Slavists, Ohrid Linguistics (SSGL 34), Rodopi, Amsterdam-New York 2008, pp. 217-258.
- KOSTJUČUK, Larisa Jakovlevna, *Mesto zapisej russkoj reči inostrancami v izučenii pskovskich govorov*, in "Naučno-praktičeskij žurnal", 27 (2007), pp. 103-106.
- KOTKOV, Sergej Ivanovič, *Neskol'ko zamečanij o Russkoj grammatike Ludolfa*, in *Istočniki po istorii russkogo jazyka*, Nauka, Moskva 1976, pp. 104-108.
- KOVTUN, Ljudmila Stepanova, *Slovari-Razgovorniki*, in *Russkaja leksikografija epohi srednevekov'ja*, Izd. Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad 1963, pp. 318-359.
- LARIN, Boris Aleksandrovič, *O Genriche Ludolfe i ego knige*, in *Grammatica Russica Henrici Wilhelmi Ludolphi*, Leningradskogo naučno-issledovatel'skogo Instituta jazykoznanija, Leningrad 1937.
- LARIN, Boris Aleksandrovič, *Russko-anglijskij slovar' – dnevník Ričarda Džemsa [1618-1619]*, Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta, Leningrad 1959.
- LARIN, Boris Aleksandrovič, *Razgovornyj jazyk Moskovskoj Rusi*, in Id., *Istoria*

- ruskogo jazyka i obščee jazykoznanie (Izbrannye raboty)*, Prosveščenie, Moskva 1977, pp. 163-175.
- LARIN, Boris Aleksandrovič, *Tri inostrannyh istočnika po razgovornoj reči Moskovskoj Rusi XVI-XVII vekov*, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo Universiteta, Sankt-Peterburg 2002.
- LITVINOV, Sergej Vasilevič, *Russkaja grammatica Henrica Vil'gelma Ludolfa*, in "Russkaja Reč", 5 (2004), pp. 88-94.
- LUDOLF, Heinrich Wilhelm, *Russkaja grammatika*, prevod i red. Boris Aleksandrovič Larin, Leningradskogo naučno-issledovatel'skogo Instituta jazykoznanija, Leningrad 1937.
- LUDOLF, Heinrich Wilhelm, *Grammatica russica*, prevod i red. Boris Ottokar Unbegaun, Clarendon Press, Oxford 1959.
- LUDOLF, Heinrich Wilhelm, *Grammatica russica*, Oxonii 1696, <<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10589005.html>>.
- MEL'NIKOVA, Elena Aleksandrovna, *Drevnjaja Rus' v svete zarubežnyh istočnikov*, Logos, Moskva 2003.
- MŽEL'SKAJA, Olga Sergeevna, *Leksika obichodno-razgovornogo jazyka Moskovskoj Rusi XVI-XVII vv.*, Izdatel'skij dom Sankt-peterburgskogo Universiteta, Sankt-Peterburg 2003.
- PANDŽIĆ, Vlado, *Prilozi za hrvatsku povijest recepcije književnosti*, Profil International, Zagreb 2004.
- PEPIJN, Hendriks, *Innovation in tradition: Russian-german phrasebook* [1607], Rodopi, Amsterdam 2014.
- POROCHOVA, Olga Grigor'evna, *Polnoglasie i nepolnoglasie v ruskom literaturnom jazyke i narodnyh govorach*, Nauka, Leningrad 1988.
- SCHAEKEN, Jos, *Tönnies Fenne's Low German Manual of Spoken Russian* [1607]: Vol. II. *Transliteration and Translation*, Louis Leonor Hammerich and Roman Jakobson (eds.), Copenhagen 1970, <<http://www.schaeken.nl/lu/research/online/editions/fenne11.pdf>>.
- ŠČEKIN, Aleksandr Sergejevič, *Russkaja leksika v sostave sočinenij o Rossii inostrannyh učenyh i putešestvennikov XV-XVI vekov: problemy, leksikografičeskogo opisanija*, Moskva 2008, 4, pp. 90-96.
- SMOTRYCKIJ, Meletij, *Grammatika slovinska pravil'noe syntagma, Vilnius 1619*, <<http://litopys.org.ua/smotrgram/sm.htm>>.

- SREZNEVSKIJ, Izmail Ivanovič, *Slovar' drevnerusskogo jazyka*, Nauka, Čast I-II, Moskva 1989.
- Un vocabulaire Francais-Russe de la Fin Du XVI siècle*, Imprimerie Nationale, Paris 1905.
- UNBEGAUN, Boris Ottokar, *Henrici Wilhelmi Ludolfi. Grammatica Russica*, Clarendon Press, Oxford 1959.
- USPENSKIJ, Boris Andreevič, *Dolomonosovskie grammatiki russkogo jazyka (itogi i perspektivy)*, in Id., *The Prelomonosov Period of the russian Literary Language*, Stockholm 1992, pp. 63-169.
- ZALIZNIAK, Andrej Anatol'evič, *Iz nabljudenij nad razgovornikom Fenne*, in *Polytropon. K. 70letiju Vladimira Nikolaeviča Toporova*, red. T. N. Nikolaeva, Indrik, Moskva 1998, pp. 235-275.

I siti qui citati sono stati consultati il 30 ottobre 2016.

DEL VALOR DE LAS AUTORIDADES Y DE SUS MUESTRAS DE LENGUA (EN LA GRAMÁTICA TRADICIONAL ESPAÑOLA)

- José J. Gómez Asencio -

1. *El tránsito de la lengua española a las gramáticas del español*

1.1

Se admite aquí¹ que en todo texto de gramática se propone (con mayor, menor o inexistente grado de explicitud) una norma: no toda la lengua, en boca de todos sus hablantes, en todas y cada una de sus manifestaciones, facetas, variedades y usos, cabe en un libro, y por lo tanto no toda la lengua puede ser llevada hasta el texto; al gramático no le queda otro remedio: tiene que comprometer sus preferencias en cuestiones de uso y realizar una labor de selección de material lingüístico:

El que escribe preceptos del arte abasta que ponga en el camino al lector: la prudencia del cual por semejanza de una cosa ha de buscar otra².

La arte no la puede abrazar [a la lengua] toda ni todas sus frases, más del fundamento y niervo de la gramática³.

¹ Como en Gómez Asencio, *Lengua hablada en gramáticas de la lengua escrita; Cervantes, buen hablante mal hablado. El juicio de los gramáticos; y De la literatura a la Gramática: El recibimiento de Cervantes en los libros de gramática (1611-1917)*.

² Nebrija, *Gramática sobre la lengua castellana* [1492], III, 4.

³ Correas, *Arte de la lengua española castellana* [1625], p. 190.

Una gramática no puede pasar de ser una representación escogida (de partes o componentes o aspectos o variedades o especímenes) de la lengua. Y, como toda selección, también la que lleva a cabo el gramático comporta aceptaciones y rechazos, menciones y silencios, aprobaciones y repulsas, inclusiones y exclusiones. Lo que llega hasta el texto de gramática es *selecto*, y constituye norma (descriptiva [descripción-presentación de los componentes que sean de la variedad seleccionada], prescriptiva, proscriptiva).

1.2

Pueden acontecer varios fenómenos aquí. Se examinarán a continuación unos cuantos casos concretos.

1º. Salvo error, para la tercera persona singular del presente de indicativo de *bailar*, todos los hispanohablantes dicen *baila*; de otro modo: la desinencia de la forma de tercera persona singular presente indicativo de los verbos regulares de la primera conjugación es *-a*.

No hay selección por parte del gramático aquí: la única forma referida que se incluye por parte de los gramáticos en la conjugación de, por ejemplo, *bailar* es la única forma conocida por ellos; se trata de un uso lingüístico general⁴, y la norma propuesta – que en realidad constituye una descripción pura – lo recoge como tal. Hasta la gramática llega lo único que existe.

2º. Para el pretérito perfecto simple del verbo *ser* en su segunda persona singular, Nebrija 1492 propuso *fueste*, con *-e-*, pero otros gramáticos algo posteriores (por ejemplo, Miranda⁵ 1566, Lovaina⁶ 1559, Oudin⁷ [1597] 1606) se decantaron por *fuiste*, con *-i-*, que es la forma que ha triunfado en español actual.

⁴ Y constituiría, así, un «buen uso constante» (Fries, «*Limpia, fija y da esplendor*», pp. 122-125).

⁵ Miranda, *Osservationi della lingua castigliana*.

⁶ Gravio, *Gramática dela Lengua Vulgar de España*.

⁷ Oudin, *Grammaire espagnolle expliquée en françois* [1597].

De igual modo: las diversas variantes del pretérito perfecto simple de *traer* gozaron de desigual fortuna. Así, mientras que Nebrija 1492 optó por *traje, trajo, trajeron*, con conservación de la *-a-* del radical, Miranda 1566 y Oudin [1597] 1606 lo hicieron por *truje, trujo, trujeron*, formas estas con *-u-* hoy, en diversos sentidos, periclitadas.

En ambos casos el uso vario de la lengua ha conducido a una toma de decisión mediante la cual cada gramático al promover una forma como ‘única’ deja la otra en el olvido, fuera de la gramática, esto es, fomenta una forma que pasa a ser norma al tiempo que – sin referencia alguna – omite otro u otros usos, que quedan así silenciados, excluidos.

3º. No es ese el caso de Franciosini⁸ 1624 o de Correas 1627, quienes, más inclusivos, más exhaustivos en su descripción, y menos normativo-selectores, para la forma de tercera persona del pretérito perfecto simple de *traer* admiten – todo apunta a que de modo indistinto – *traje* y *truje* en singular, y *trajeron* y *trujeron* en plural. Dos formas admitidas por el gramático porque dos son las formas que existen en la lengua y dos las formas usadas alternantes por los hablantes.

4º. Veremos ahora otros dos ejemplos, ambos de Correas:

(i) para el pretérito perfecto simple del verbo *ser*, propone *fui, fuiste...*, con *-i-*, y añade: «o como los antiguos y algunos del vulgo⁹: *Fue, fueste, fue, fuemos, fuestes, fueron*» (1625, p. 314), con *-e-*, a lo Nebrija;

(ii) para las formas de pretéritos fuertes *trajon, pudon, quison, puson, supon*, etc. el propio Correas¹⁰ no muestra la misma actitud «tolerante» en sus dos textos. En el *Arte kastellana* del *Trilingve de las tres lengvas Castellana, Latina, i Griega, todas en Romanze* (1627), esto es, en la obra ya publicada en su época, se lee:

⁸ Franciosini, *Grammatica spagnola e italiana...*

⁹ Todos los subrayados de este trabajo son míos.

¹⁰ Correas, *Arte kastellana...*

Notamos en estos pretéritos que tienen el acento en la penúltima [*trájo, túvo, híbo*], que están dispuestos a la formación de la tercera plural en *on* igual a la tercera singular formándola de ella, como algunos la forman y usan¹¹.

Sin juicios de valor, pues: «algunos la forman y usan», sin estigmas. Pero en el inédito en su época *Arte de la lengua española castellana*, terminado en 1625, la actitud de Correas es diferente y al tiempo que acredita preferencia por una variante muestra condena de la otra:

Notamos en estos pretéritos irregulares, que todos los que tienen el acento en la anteúltima, están dispuestos a la formación que algunos hacen y usan vulgarmente, que de la tercera singular añadiendo *n* forman la tercera plural con analogía de los otros tiempos [...] Y aunque esta formación en los dichos sigue razón y buena proporción, no se admite, antes se reprueba, y tienen por toscos a los que usan tales personas terceras plurales *dijon, hizon, hasta que el uso las acredite*¹².

Aquellos «algunos» ahora «usan vulgarmente» la lengua, son reprobados y tenidos «por toscos». Sí que hay prescripción aquí, y castigo. El punto de vista del gramático, su actitud se han visto modificados.

No deja de ser curioso a este respecto que el arte «grande, inédito y previo» (el de 1625) sea más restrictivo y coercitivo que el arte «epitomado, publicado y posterior» (el de 1627): en el proceso de eliminación o de supresión de material que lleva consigo toda labor de resumen, Correas optó por eliminar notas normativas y aligerar su texto de peso prescriptivo.

Para los casos concretos que se han traído a colación en este apartado 1.2., se ha de observar:

¹¹ *Ibidem*, p. 98.

¹² *Id.*, *Arte de la lengua española castellana*, p. 313.

Con respecto al **1º**: el gramático entiende que expone un uso general, constante y único. Mera presentación de información; descripción lingüística. Norma y uso, o uso y norma son, *de facto*, la misma cosa.

Con respecto al **2º**: el gramático se ha posicionado; de entre los usos varios – probablemente conocidos por él¹³ – desprecia uno (no le da cabida en su texto, lo deja fuera de la gramática, como si no existiera) y privilegia o posiciona el otro al traerlo a la descripción selectiva y, de ahí, normativa de la lengua que su texto representa. Se toma partido por una de las opciones, presentándola; se silencia la otra.

Con respecto al **3º**: el gramático acepta como válidos varios de los usos vigentes, los presenta sin comentarios ni marcas, permite a sus lectores elegir en paridad de aprecio normativo, y los considera en igualdad de condiciones con independencia de la opción de uso de cada cual.

Con respecto al **4º**: aquí, para un mismo uso vario, no general, se perciben actitudes distintas en el gramático: en 1627 se reconoce a *trajeron/trujeron* como formas de plural igualmente canónicas y más extendidas – se entiende que en todos los registros – y se apostilla que «algunos la forman y usan» de otro modo, como pretéritos fuertes (*trajon, pudon, quison*, etc.); se contendría aquí una anotación acerca de una variante de menor extensión ¿social?, ¿geográfica?, ¿de registro?, sí señalada, sí marcada con “algunos”, pero en cualquier caso no criticada, no valorada negativamente.

En el texto grande de 1625 se contiene algo diferente: (a) sí que hay reprobación; (b) se tilda el uso de vulgar y a los usuarios de toscos; (c) tácitamente, se da a entender que es propio de la lengua hablada y no se exhibe en la escrita (al menos en cierta lengua escrita); (d) hay, pues, disonancias oral/escrito y estigmatización de aquello que solo se encuentra en la lengua hablada:

La tercera plural del perfecto *hubieron* la cortan algunos y dicen *hubon*, formándola de la tercera singular *hubo*, añadiendo *n*, mas tiénese por grosera y

¹³ Algo que, en la práctica, a menudo es poco menos que imposible determinar.

tosca, y no se escribe en los libros: lo mismo hacen con algunos otros verbos, *dijon, hizon, trajon*, por *dijeron, hicieron, trajeron*¹⁴.

1.3

A modo de conclusión por ahora: a partir de solo los ejemplos mostrados en el epígrafe anterior, del *caso 1º* al *caso 4º* puede colegirse:

(i) que cuando se trata de un único uso general o constante, la propuesta descriptiva del gramático coincide con la norma y el estándar, es valedera para todos los usos y registros, y todos los gramáticos concuerdan. La lengua solo ofrece una opción, que es la que el gramático se limita a recoger y presentar. *Caso 1º*: es lo que sucede con la *-a* de *baila*, universalmente válida (diatópico, diafásico, diastrático) para la forma verbal en cuestión.

(ii) que ante usos varios – la lengua ofrece más de una opción – el gramático puede:

(iia) *Caso 2º*: Decantarse por uno de ellos – desdeñando el otro o los otros, que se quedan, así, fuera de la gramática – y proponerlo como forma y norma únicas.

fuiste en Nebrija 1492 (quien deja fuera *fuiste*)

fuiste en Miranda 1566 (que excluye *fuiste*)

traje, trajo, trajeron en Nebrija 1492 (que ignora *truje, trujo, trujeron*)

truje, trujo, trujeron en Miranda 1566 (que calla *traje, trajo, trajeron*)

(iib) *Caso 3º*: Presentar más de una forma, todas sin marca, no pronunciarse, ofrecer los dos usos como indistintos y permitir la doble (o triple...) opción; son, así, igualmente válidos los dos miembros de cada pareja:

trajeltruje – trajoltrujo – trajeron/trujeron en Franciosini 1624 y Correas

(iic) *Caso 4º*: Presentar más de una forma: una sin marca, como normal y tácitamente preferible; la otra, asignada. Esta asignación, por su parte, puede:

¹⁴ Correas, *Arte de la lengua española castellana*, p. 253.

1º. ser «neutra» aunque de extensión restringida y no recomendada por no tener carácter general:

«algunos forman y usan» *trajon, hubon*, etc. en Correas 1627

Por ser los segundos propios de solo “algunos” hablantes, parecen preferibles los primeros miembros de cada una de las parejas siguientes:

tuvieron/tuvon – hicieron/hizon – trajeron/trajon en Correas 1627

2º. presentarse estigmatizada, lo que con diversos grados de explicitud implica reprobación, censura y rechazo por parte del gramático:

«los antiguos y algunos del vulgo» dicen *fue, fueste, fuestes*

«se reprueba y tienen por toscos» los que dicen *puson, hizon* (Correas 1625).

2. *El recurso a las (citas, ejemplos, menciones y muestras de lengua de) autoridades en los textos de gramática*

La función asignada a las autoridades (en aquellos casos en los cuales el gramático decida recurrir a ellas renunciando, así, a confiar exclusivamente en su conciencia lingüística¹⁵) resulta bien distinta en cada uno de los cuatro casos relatados más arriba. Así:

Caso 1º. No se necesitan especiales modelos de lengua para esto; en teoría al menos, cualquier hablante en cualquier circunstancia valdría, y el gramático podría bastarse por sí solo, sobre todo si se tiene en cuenta que es forma «única» (o en la realidad de la lengua, o por él conocida); estrictamente, no hacen falta los escritores aquí en la medida en que el gramático no elige y tan solo traslada a la gramática lo (único) que hay.

¹⁵ Lo que, al menos en un plano teórico *a priori*, sería más esperable de gramáticos cuya lengua materna-nativa no fuese el español y, por ello, de competencia limitada. Quijada Van den Berghe, *Pautas para el estudio de las autoridades*, pp. 641-666; Ead., *Autoridades y canon en...*, pp. 805-831; Gómez Asencio, *Lengua hablada en gramáticas de la lengua escrita*.

Pero sucede que las autoridades, aun siendo graciabiles, aportan su prestigio a la gramática y credibilidad al gramático, a la descripción gramatical, al paso que – se dice – dignifican y coadyuvan a fijar la lengua.

Caso 2º. Al gramático, por las razones que sean, podría venirle bien recurrir a algún autor modelo de prestigio para su elección. En esa circunstancia, podría hacerlo:

(i) *a priori*, antes de tomar su decisión: adoptaría, en este caso, la variedad encontrada en los autores de su confianza, quienes marcarían, así, la pauta. La información se aporta o la regla se formula después de las lecturas y del conocimiento literario de la lengua por parte del gramático, de manera que aquello que no se encuentra en los escritores a quienes el gramático reconoce prestigio no se lleva hasta la gramática, sencillamente.

Las autoridades (y no el gramático), o mejor: las autoridades elegidas por el gramático (el gramático en el fondo, pues) determinan aquí cómo «es» la lengua que se gramatiza, cuál la norma.

(ii) *a posteriori*: el gramático primero toma su decisión – que por lo general coincide con lo que le dicta su competencia de hablante-oyente cualificado, con su uso «profesional» de la lengua en ciertas circunstancias y registros – y solo posteriormente busca refrendo o legitimidad en la variedad atestiguada en los autores de su predilección. Primero se aporta la información o se formula la regla y solo después se buscan garantías literarias.

Las autoridades – interesadamente escogidas – servirían de aval de la conveniencia, adecuación y acierto de la información allegada por el gramático a partir de su recurso a la introspección: este dicta la norma, aquellas la ratifican.

Caso 3º. El gramático podría (o no) apelar a modelos de lengua dispares, a autoridades igualmente válidas para él y discrepantes entre sí en la cuestión lingüística de que se trate. Podría, así, inhibirse y documentar como ortodoxos e igualmente válidos varios usos, varias «formas de hablar», provenientes de escritores diferentes pero reputados por igual. No se ocasiona aquí desdén por ninguna variedad, ni primacía de ninguna otra.

El gramático no se decanta y las autoridades se aducen meramente para

testimoniar la variación – legítima y legitimada – de los usos que aparecen y de las reglas que propone en su texto. Es la posición más abierta y descriptivista.

Caso 4º. El gramático podría aducir ahora como modelos y avales de lengua a aquellos autores que emplean la forma o variedad lingüística por él favorecida y garantizan, así, la idoneidad de la propuesta que él defiende. Las variedades alternativas no gozan de tal estatus, pero: *(i)* a diferencia del *Caso 2º*, sí que aparecen en la gramática, sí que se llevan al texto; y *(ii)* a diferencia del *Caso 3º*, se quedan ahí marcadas: asignadas, preteridas, estigmatizadas, o directamente reprobadas sin misericordia. Se contiene aquí al tiempo descripción del uso favorecido – el «autorizado» –, prescripción de ese mismo uso y proscripción de aquellos otros que, en cada caso, se citen.

Las autoridades certifican lo correcto y adecuado de las decisiones adoptadas por el gramático (e indirectamente: la «ausencia» de autoridades legitima las marcas, los correctivos que el propio gramático realiza).

3. *¿Para qué recurren los gramáticos del corpus a los autores literarios?, ¿qué servicios les prestan los escritores?*

3.1

Se apuntan a continuación algunas respuestas posibles – que no las únicas – a esas preguntas; algunas de ellas están, como se verá, íntimamente conectadas con los *casos* que se han considerado en los epígrafes precedentes. Propongo identificarlas con los papeles u oficios que, tácitamente, se asignan a las autoridades y a las muestras de lengua que los gramáticos extraen de sus obras. De esos *papeles* se ocupa este apartado; para cada uno se aportan – como avales – algunos ejemplos extraídos de textos gramaticales de la tradición española.

Papel primero. Actuar como especímenes de un (buen) uso (que el gramático de la época presume) general.

Los autores literarios como usuarios «normales» de lo que se presenta como general o el gramático entiende que es común a todos los hablantes; eso sí, usuarios privilegiados desde los puntos de vista literario, retórico, constructivo-creativo de lengua. Con independencia de que el gramático, además, los invente o no, pone ejemplos extraídos de obras literarias

Conexión con *Caso 1º*.

EJEMPLOS:

De la diction Hideputa. Les Espagnols ont une certaine exclamation ou interiection d'admirer, à sçavoir *hideputa*, qui s'use éz [*sic*] comparaisons pour se moquer d'une personne, la monstrant n'estre telle qu'elle deuroit, comme [...] *O hideputa y que Nembroth, que magno Alexandre? O quel Nēbroth? quel grand Alexandre? Cest exemple est pris de la Celestine*¹⁶.

[A propósito de los usos del verbo *hallar*] J'ai leu en la Celest. *No me hallo de plazer y alegria*, qui s'entend, en François: je suis tout transporté de plaisir & de joie¹⁷.

L'infinitif venant à perdre l'affirmation qui est propre au verbe, a souuent la force du nom en Espagnol, comme dans toutes les langues. D'où vient qu'il prend souuent un article deuant soy. *Con un callar attento alas palabras*. Boscan¹⁸.

DESDE: sirve para denotar principio de tiempo ó de lugar [...]. *Se podrá navegar DESDE Portugal á la India*. P. Rivadeneira¹⁹.

¹⁶ Oudin, *Grammaire espagnolle expliquée...*, pp. 159-160.

¹⁷ Sobrino, *Grammaire nouvelle espagnole*, p. 265. Lo mismo en Oudin, *Grammaire espagnolle expliquée...*, p. 174, de donde, con seguridad, lo hace suyo.

¹⁸ Lancelot, *Nouvelle Methode pour apprendre facilement...*, p. 77.

¹⁹ Nonell, *Gramática de la lengua castellana*, p. 71.

Papel segundo. Funcionar, en el caso de (buen) uso variado, como muestra acreditada y valedera de la selección llevada a cabo o admitida por el gramático.

Los escritores como modelo de comportamiento lingüístico, como buenos electores de entre las varias opciones que ofrece la lengua y/o como legitimadores de la selección que efectúa el gramático.

Conexión con *Casos 2º* (hasta la gramática llega una sola forma [la extraída de los autores seleccionados]; las otras se quedan fuera), *4º* (hasta la gramática llegan la forma que se aprueba [la de los escritores favoritos] y formas asignadas o reprobadas, casos de inobservancia de la regla), y, en menor grado, *3º* (hasta la gramática llegan varias formas adecuadas [todas atestiguadas en autoridades o unas sí y otras no]).

EJEMPLOS:

Del *Caso 2º*:

Los nombres colectivos como: *Pueblo, gente, &c.* aunque en singular tienen valor de plural, i assi tienen la regencia: Assi en las Guerras de Granada lib. 3 Mendoza; *la demàs gente por la sierra fueron a parar en Valor*²⁰.

Del *Caso 4º*:

El superlativo *máximamente* casi nunca se usa, y mas bien se halla el mismo *máxime* latino, aunque solo en la conversacion familiar, como cuando doña Irene dice en el acto I escena IV del *Sí de las niñas* de Moratin: *No es maravilla que cuanto hace y dice, sea una gracia, y máxime á los ojos de usted, que tanto se ha empeñado en favorecerla*²¹.

Con dos ó más sustantivos de diferente género, toma el adjetivo el género del más próximo. *Cuando yo me avenía con vos, DICHOSAS eran mis HORAS, mis días y mis años.* Cervantes. *Así estando* [Sancho] *suspenso y pensativo, entró Sansón*

²⁰ San Pedro, *Arte del romance castellano*, pp. I, 143.

²¹ Salvá, *Gramática de la lengua castellana...*, p. 101.

Carrasco, y el ama y LA SOBRINA, DESEOSAS de oír etc. El mismo. *Aunque los favores y CONSOLACIONES de los perfectos sean muy ALTAS*. P. Granada. OBSERVACIÓN. Hállanse sin embargo en los buenos autores algunos pasajes, en que no se observa la regla precedente. El mismo Cervantes, por ejemplo, dice: *RENDIDOS, pues, LA GOLETA y el fuerte*; y Jovellanos: *La causa del mérito y LA INOCENCIA ULTRAJADOS y PERSEGUIDOS*; y Quintana: *Doscientas banderas y dos PENDONES que adornaban el túmulo, TOMADAS por él [el Gran Capitán] á los enemigos*²².

Del Caso 3º:

Para el uso del conjuntivo de la tercera persona [*LO, LE, LA*] se deben observar en estas expresiones las diferencias que puede haver. *Yo le amo* (a otro). *Yo lo amo* (masculino). *Yo la amo* (femenino). Assi precisamente [...]. *Lo*. Mascul. Assi dijo el P. Granada version del cap. 2 de San Matheo, i *postrados en tierra lo* (a Jesus) *adoraron* [...]. *Le*. Mascul. M. Leon Psalm. 44. *I tu le adora* (al Rei)²³.

Puente se halla usado como femenino por todos los escritores de nota hasta fines del siglo xvii. Lope de Vega tituló una de sus comedias *Por LA Puente Juana*; otra de Calderón se nombra *LA Puente de Mantible* [...] Todavía se da el mismo género a este sustantivo en la locución proverbial *ni al vado ni á LA puente*; y hasta como apellido lo conserva; pero en el día son ya pocos los que no lo emplean como masculino²⁴.

Papel tercero. Legitimar variedades «especiales», sintaxis figurada, rasgos idiolectales, construcciones poco comunes o ajenas o «contrarias» a las reglas que el propio gramático formula; variedades que serían, así, toleradas por este en la lengua de cualquier hablante solo por estar presentes en la obra de las autoridades: la mera mano de estas convierte en «correctos» y generalizables ciertos usos.

²² Nonell, *Gramática de la lengua castellana*, pp. 78-79.

²³ San Pedro, *Arte del romance castellano*, pp. I, 161-162.

²⁴ Real Academia Española, *Gramática de la Lengua Castellana*, 1931, pp. 15-16.

Los autores como hablantes especiales, escogidos de antemano, altamente cualificados y valorados, dignos de consideración y aceptación incluso cuando no se ajustan a lo sostenido en el libro de gramática tanto como al gramático le gustaría.

EJEMPLOS:

Cantar [...] de sus alabanzas (*Así lo usa Carvajal; pero es mas ordinario omitir la preposicion*)²⁵.

Cuando se dice, por ejemplo, *la rana macho*, tenemos en esta frase dos sustantivos: *rana*, femenino, *macho* masculino; podremos, pues, emplearla como sustantivo ambiguo, diciendo *la rana macho es más corpulenta* o *corpulento que la hembra*. Con todo eso, los adjetivos que preceden al epiceno se conforman siempre con éste en el género; no podría decirse *el liebre macho*, ni *una gusano hembra*; bien que no faltan ejemplos de lo contrario, como *la escorpión hembra* en Fr. Luis de Granada²⁶.

[A propósito de la preposición *A* de complemento directo] Excepción 1.^a Ante nombre común que significa persona, se omite la preposición *Á*, si carece de artículo ó va precedido de número cardinal. *Yo salí de mi tierra, y dejé HIJOS y MUJER por venir á servir á vuesamerced*. Cervantes. *Descubrimos CINCUENTA caballeros, que con gran ligereza*, etc. Cervantes. Sin embargo el mismo Cervantes dijo: *Yo no veo, Sancho, dijo don Quijote, sino A tres labradoras sobre tres borricos*²⁷.

Papel cuarto. Ser comprendidos y aceptados como buenos hablistas por otras muchas razones – lingüísticas, literarias, culturales, etc. – a pesar de sus «deslices», descuidos, desviaciones, transgresiones, dialectalismos, arcaísmos,

²⁵ Salvá, *Gramática de la lengua castellana...*, p. 277.

²⁶ Bello, *Gramática de la lengua castellana*, § 140.

²⁷ Nonell, *Gramática de la lengua castellana*, p. 90.

etc. Ser justificados por la razón que sea, quedar exculpados; no son ni reprobados ni recomendados.

Los escritores como hablantes igualmente exclusivos, no dignos de imitación en este caso, a los que casi se les disculpa incluso lo que hacen «mal». Tales usos se le soportan al autor de que en cada caso se trate por ser quien es, y a pocos más; desde luego, no con libertad ni ligereza a los hablantes corrientes.

EJEMPLOS:

Igual falta de exâctitud se observa en el uso del pronombre neutro *lo*, en lugar del masculino *le* en acusativo, de que se hallan tantos exemplos, aun en los autores clásicos, que algunos le han atribuido género masculino; pero nunca puede tenerle. Antes se ha de creer que está mal dicho: el juez persiguió á un ladron, *lo* prendió, *lo* castigó [...] en lugar de *le*. Y respecto de los autores que le han usado, como Granada, Cervántes y otros, se ha de decir, ó que hay falta de correccion en las impresiones de sus obras, ó que fueron poco exactos en el uso de estas terminaciones, ó que por cuidar alguna vez con demasía del número armonioso de la oracion, sacrificaron las reglas de la gramática á la delicadeza del oído²⁸.

Erguir. No se usa en el presente de indicativo, ni en el futuro de subjuntivo, aunque Jovellános dice en su epístola *Á Bermudo: Irgue altanero la ceñuda frente*; mas si yo tuviera que usar esta persona del presente de indicativo, preferiría decir *yergue*; no solo porqué *erguir* parece que deba conjugarse como *hervir* [...] ²⁹.

En un escritor tan culto y limado como Moratin no pueden suponerse descuidos de esta clase³⁰, y cuando ocurren, debemos estar seguros de que son yerros de imprenta³¹.

²⁸ Real Academia Española, *Gramática de la lengua castellana*, 1796, p. 73.

²⁹ Salvá, *Gramática de la lengua castellana...*, p. 93.

³⁰ *Personajes y estilo tabernario* por *Personajes y estilo tabernarios* (en plural).

³¹ Salvá, *Gramática de la lengua castellana...*, p. 110.

Ligarse con indisoluble nudo. (*Verdad es que dice Cervantes [...] : Quedaron en indisoluble nudo ligados; pero solo puede disimularse aquí la preposición en, atendiendo al verbo quedar que la precede*)³².

Cuando dice Cervantes: *finalmente, todas las dueñas le sellaron* (á Sancho), y OTRA MUCHA GENTE *de casa le pellizcaron*, el sustantivo *gente* concierta con el verbo *pellizcaron*, porque *gente* significa muchedumbre de personas. En los escritores antiguos son muy frecuentes expresiones como ésta: *acudieron á la ciudad multitud de gente*; pero conviene usar con parsimonia y tino de tales licencias³³.

Papel quinto. Ser censurados o rechazados, servir como ejemplar de usos no recomendados o directamente proscritos por el gramático.

Las autoridades como infractoras del (buen) uso general, o del (buen) uso variado, o de la regla de uso propuesta/desarrollada por el gramático. Escritores de prestigio por lo demás son referidos en la gramática como anti-modelo, anti-canon³⁴. Sin generosidad, sin perdón.

Conexión con el **Caso 4º**: hasta la gramática llegan – con advertencia de amonestación – las formas reprobadas... empleadas precisamente por autoridades reputadas.

EJEMPLOS:

Tal manera de hablar de *lo que* por *lo qual*³⁵ é visto en onbres criados fuera de Castilla en la Corona de Aragon, aunque personas de buen inxenio i

³² *Ibidem*, p. 302.

³³ Real Academia Española, *Gramática de la lengua castellana*, 1870, p. 218.

³⁴ Ya en Gómez Asencio, *Una gramática rara...*, p. 668; y en Quijada Van den Berghe, *Autores mal-ditos...*, pp. 717-722.

³⁵ «Este rrelativo neutro tan elegante i claro *lo qual* á caído en fastidio entre algunos zerzenadores de los vocablos, por prezziarse de mas cortesanos que otros, lo qual aunque se lo conzedá, les niego ser lexitimos Castellanos, ni propios hixos de Castilla» (Correas, *Arte de la lengua española castellana*, p. 171).

letras, como Zespedes. É lo notado, porque lo pide la ocasión, i Gramatica que escrivo³⁶.

No cabe duda en que *le* y *les* son los dativos de este pronombre: *Referirle un cuento*; *Les propuso un cambio*; y por esto me parece que equivocó Marina el caso en la memoria *Sobre el origen y progresos de las lenguas*, cuando dijo: *Los enseñaron el arte de leer*; y también Quintana en este pasaje de la vida del Gran Capitan: *Añadiría este servicio á los demas que ya los había hecho*, donde la gramática pide evidentemente *les*³⁷.

Yo miro semejante empleo de *cuyo* como una corrupción, porque confunde ideas diversas sin la menor necesidad ni conveniencia, y porque, si no me engaño, es rarísimo en escritores elegantes y cuidadosos del lenguaje, como Jovellanos y Moratín. No digo lo mismo de Solís, en cuya pulida historia me admiro de encontrar a cada paso esta acepción notarial de *cuyo* [...] «Se opuso que no convenía para la quietud del reino que residiese la potestad absoluta en persona de tan altos pensamientos; *de cuyo principio* resultaron» etc. El sentido es *y de este principio*, o *principio del cual*, como creo que hubiera sido más propio³⁸.

[Solecismo] *Audaz mi pensamiento / El cenit escaló, PLUMAS VESTIDO*. En estos versos de D. Luis de Góngora, para decir que, «osado, su pensamiento escaló, *vestido de plumas*, la parte más sublime del cielo», cometió el indisculpable latinismo, contrario a nuestra lengua, de quitar al participio *vestido* la preposición *de*, inherente á su régimen³⁹.

Papel sexto. Desempeñarse como autores literarios de prestigio de lectura poco menos que obligatoria. Se recomienda la lectura genérica de su obra,

³⁶ *Ibidem*, p. 171.

³⁷ Salvá, *Gramática de la lengua castellana...*, p. 158.

³⁸ Bello, *Gramática de la lengua castellana*, § 1050.

³⁹ Real Academia Española, *Gramática de la lengua castellana*, 1883, p. 283.

se les incluye en la lista de escritores (canon de autoridades) que han de ser conocidos por quienes «quisieren saber esta lengua con toda perfección»⁴⁰. En este caso no suelen extraerse de sus obras muestras concretas de lengua; se trata más bien del ensalzamiento del autor de que se trate como modélico⁴¹, como ejemplar a imitar en su uso genérico del español.

EJEMPLOS:

Les ourages de GRENADE & son Catechisme sont des pieces aussi estimables pour la langue que pour la pieté. RIBADENEIRA a écrit la vie des Saints avec vne grande pureté de langage [...] Et les ourages de SAINTE THERESE estant tres purs en leur langue [...]. Le Iesuite MARIANA est l'un de ceux qui a écrit avec plus de force & de pureté, &vn des premiers qui a rendu sa Langue capable d'estre nombrée & d'entrer dans la regularité du style⁴².

No vacilaré en afirmar, que la lectura de una página de Iriarte, Clavijo, Moratín ó Jovellános [...] servirán infinitamente mas para conocer en qué consiste la buena locucion castellana, que la sublime doctrina contenida en los muchos volúmenes de ideología y de gramática general, que de un siglo acá se han publicado⁴³.

Merced á elementos extraños que la afean, va desfigurándose de tal suerte la hermosa y rica lengua en que escribieron y hablaron el venerable Juan de Ávila, ambos Luíses, el P. Sigüenza, Malón de Chaide, Rivadeneyra, Mariana,

⁴⁰ Quijada Van den Berghe, *Pautas para el estudio de las autoridades...*, p. 660; Ead., *Autoridades y canon en...*, pp. 813-814.

⁴¹ Como refiere Lliteras, durante un buen período de la tradición española las referencias a autores de renombre no alcanzan al texto gramatical propiamente dicho, tienen una cierta dosis de «monumentalidad» y se refugian en los peritextos de las gramáticas, «los lugares más propagandísticos y menos técnicos de los tratados» (Lliteras, *Sobre la formación del corpus de autoridades en la gramática española*, p. 63).

⁴² Lancelot, *Nouvelle Methode...*, pp. ix-x (Preface).

⁴³ Salvá, *Gramática de la lengua castellana...*, p. xv.

Cervantes, los Argensolas, el P. Nieremberg, Quevedo, Mendoza, Saavedra Fajardo, Solís, Melo y otros [...], que tiempo llegará, si el mal no se remedia, en que sea preciso traducir al español los clásicos castellanos⁴⁴.

3.2

De manera resumida y trasladado todo a modalidad exhortatoria, las instrucciones del gramático a sus lectores en relación con el papel y la presencia de autoridades en su texto podrían formularse del siguiente modo:

Para el *Papel primero*: Dígalo, porque en la práctica es lo único que se puede decir y, además, es lo que dicen los buenos escritores. Autoridades y gramático coinciden: hágales caso.

Para el *Papel segundo*: Dígalo, dado que es de entre las opciones de uso existentes en la lengua aquella que han escogido los buenos escritores y se encuentra con mayor frecuencia en sus obras. Autoridades y gramático coinciden: hágales caso.

Para el *Papel tercero*: Puede decirlo, puesto que hay algunos buenos escritores que en algunas ocasiones han optado por este uso, menos común, menos ordinario, más inusual... pero presente en algunas grandes obras.

Para el *Papel cuarto*: Hay buenos escritores que – en raras ocasiones difíciles de explicar y tal vez por causas ajenas a ellos – lo dicen, pero es mejor que no lo diga; no los imite en esto. Autoridades y gramático no coinciden: mejor haga caso al gramático.

Para el *Papel quinto*: No lo diga, y ello a pesar de que hay buenos escritores que, cometiendo falta contra el buen uso o contra las reglas de la gramática, lo dicen. No haga caso a las autoridades, sino a lo que dictamina el gramático.

⁴⁴ Commelerán, *Gramática de la lengua castellana*, pp. III-IV.

4. *Final conclusivo*

Se ha trabajado aquí con el objetivo de dilucidar cuál es el servicio que las autoridades literarias han prestado a los gramáticos a lo largo de la historia de la gramaticografía del español.

Se ha partido de un *a priori*, y se ha admitido como verdad incontestable que la lengua entera no cabe en un libro de gramática; de ahí que la redacción de ese tipo de textos implique una tarea selectiva de material lingüístico por parte del gramático. En este punto, se ha aceptado que la lengua, en cada una de sus manifestaciones, reglas y formas, ofrece dos posibilidades: *(i)* un uso general, constante y único; *(ii)* usos varios. En el caso de *(i)*, el gramático traslada a su libro (parte de) lo que hay; selecciona información, pero no norma. En el caso de *(ii)* se abre este abanico: *(iia)* el gramático acoge solo una de las posibilidades existentes o por él conocidas; las otras no se encuentran en la gramática, se quedan fuera; *(iib)* el gramático acoge, sin asignar, dos o más posibilidades, todas igualmente válidas; *(iic)* el gramático acoge más de una posibilidad de uso: una sin asignar, preferida; otra asignada, con marca, preterida.

Tanto en *(i)* como en *(ii)* del párrafo que precede, el gramático puede tomar la decisión de acudir a autoridades (literarias) más o menos canónicas que le aporten prestigio, le ayuden en su trabajo de selección de material lingüístico o avalen sus puntos de vista, esto es, las decisiones lingüísticas – tocantes al uso⁴⁵ – que adopta. Hemos aislado y categorizado hasta seis servicios diferentes; son seis los papeles que cabe asignar a las autoridades canónicas en los libros de gramática o a las muestras de lengua que los gramáticos extraen de las obras literarias. Se han considerado en el epígrafe precedente.

⁴⁵ Esto es, las que afectan a la *lengua*, no las que atañen a lo metalingüístico o lo teórico o lo metodológico o lo gramaticográfico, que toman sus propios derroteros, aquí no considerados.

Se ha elaborado – y se ofrece en este trabajo – una herramienta de análisis que, en principio, permite enjuiciar cuál es el valor que los gramáticos conceden a las autoridades (literarias) y a las muestras de lengua extraídas de sus textos más o menos canónicos. Se ha respondido, así, a la pregunta inicial: ¿para qué le sirven al gramático las autoridades? Solo análisis empíricos posteriores, estudios en los que se aplique sistemática y exhaustivamente esta herramienta de análisis a gramáticos concretos y a autores literarios concretos – sea en un estado sincrónico, sea en perspectiva longitudinal a lo largo del tiempo – permitirán llegar a conclusiones válidas acerca del grado de fiabilidad y de eficacia real de la herramienta que se propone. Los análisis experimentales parciales preliminares que hemos llevado a efecto sí que invitan, desde luego, a concluir que el instrumento de observación, examen y evaluación ideado sirve para aquello para lo que ha sido concebido y desarrollado, y permite apreciar el valor y las funciones de los escritores modélicos en los textos de gramática, y de ahí el partido que los gramáticos sacan de ellos. Es más que probable, finalmente, que nos faculte para establecer categorizaciones o tipologías de gramáticos y de gramáticas en atención a estos factores: autores y textos con predominio de unos papeles frente a otros, más comprensivos o más exculpatorios los unos, más críticos o más intransigentes los otros, más descriptivistas o expositores de muestras de lengua los terceros. Habrá que continuar en las direcciones que se apuntan.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BELLO, Andrés, *Gramática de la lengua castellana* (1847). Con Notas de Rufino José Cuervo (1881), en Niceto Alcalá-Zamora y Torres (1945), edición completa, esmeradamente revisada; corregida y aumentada con un prólogo y frecuentes observaciones, Sopena Argentina, Buenos Aires 1970⁸.
- COMMELERÁN, Francisco Andrés, *Gramática de la lengua castellana*, Antonio Pérez Dubrull, Madrid 1881.
- CORREAS, Gonzalo, *Arte de la lengua española castellana* [1625], en C.S.I.C. Anejo LVI de la *RFE*, Emilio Alarcos García (ed. y prólogo), Madrid 1954.
- CORREAS, Gonzalo, *Arte kastellana*, en *Trilingve de las tres lenguas Castellana, Latina, i Griega, todas en Romanze*, Oficina de Antonia Ramírez, Salamanca 1627, en Manuel Taboada Cid (ed.), Universidad, Santiago de Compostela 1984.
- FRANCIOSINI, Lorenzo, *Grammatica spagnola e italiana, hora nvovamente vscita in lvce, mediante la quale può il castigliano con facilità e fondamento impadronirsi della lingua toscana, & il toscano della castigliana: con la dichiarazione & esempi di molte voci e maniere di parlare dell'vna e dell'altra nazione, che vanno giornalmente nella bocca dell'vso, e con vna chiarissima e breue regola per leggere e scriuere con vero accento e natural pronunzia in ambedue le lingue*, Giacomo Sarzina, Venecia 1624.
- FRIES, Dagmar, «Limpia, fija y da esplendor». *La Real Academia Española ante el uso de la lengua (1713-1973)*, SGEL, Madrid 1989.
- GÓMEZ ASENCIO, José Jesús, *Una gramática rara: la de Don Agustín Muñoz Álvarez (1793 y 1799)*, en *Nuevas aportaciones a la historiografía lingüística: Actas del IV Congreso Internacional de la SEHL*, Cristobal José Corrales Zumbado et al. (eds.), Arco/Libros, Madrid 2004, vol. I, pp. 653-668.
- GÓMEZ ASENCIO, José Jesús, *De la literatura a la Gramática: El recibimiento de Cervantes en los libros de gramática (1611-1917)*, en *En la estela del Quijote: cambio lingüístico, normas y tradiciones discursivas en el siglo XVII*, Marta Fernández Alcalde, Elena Leal Abad y Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta (eds.), Peter Lang-Studia Romanica et Linguistica, Bern-Frankfurt 2016, pp. 233-280.
- GÓMEZ ASENCIO, José Jesús, *Lengua hablada en gramáticas de la lengua escrita*, en Carmen Castillo Peña e Félix San Vicente (coords.), *La oralidad. Recepción y transmisión*, Monográfico de "Orillas. Rivista di ispanistica", 5 (2016), pp. 1-34.

- GÓMEZ ASENCIO, José Jesús, *Cervantes, buen hablista mal hablado. El juicio de los gramáticos*, Homenaje al profesor Rafael Cano, Universidad de Sevilla, Sevilla (en prensa).
- GRAVIO, Bartholomé, *Gramática dela Lengua Vulgar de España*, Por Bartholomé Gravio, Lovaina 1559.
- LANCELOT, Claude, *Nouvelle Methode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue espagnole* [1660], Pierre le Petit, París 1665².
- LLITERAS, Margarita, *Sobre la formación del corpus de autoridades en la gramática española*, en “*HL*”, XXIV: 1/2 (1997), pp. 57-72.
- MIRANDA, Giovanni, *Osservationi della lingua castigliana*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venecia 1566.
- NEBRIJA, Antonio de, *Gramática sobre la lengua castellana* [1492], en Miguel Ángel Esparza y Ramón Sarmiento (eds.), SGEL, Madrid 1992, libros I a IV.
- NONELL, Jaime, *Gramática de la lengua castellana*, Francisco Rosal, Barcelona 1890.
- LOUDIN, Cesar, *Grammaire espagnolle expliquée en françois* [1597], Marc Orry, París 1606³, ed. corregida y aumentada por el autor.
- QUIJADA VAN DEN BERGHE, Carmen, *Pautas para el estudio de las autoridades y el canon en las gramáticas del español del siglo XVII*, en José Jesús Gómez Asencio (dir.), *El castellano y su codificación gramatical. Vol. II. De 1614 (Bartolomé Jiménez Patón) a 1697 (Francisco Sobrino)*, Instituto castellano-leonés de la lengua, Burgos 2008, pp. 641-666.
- QUIJADA VAN DEN BERGHE, Carmen, *Autoridades y canon en gramáticas del español del siglo XVIII*, en José Jesús Gómez Asencio (dir.) *El castellano y su codificación gramatical. Vol. III. De 1700 a 1835*, Instituto castellano-leonés de la lengua, Burgos 2011, pp. 805-831.
- QUIJADA VAN DEN BERGHE, Carmen, *Autores malditos: el anti-canon literario en la historia de la gramática española*, en *Historiografía lingüística: líneas actuales de investigación*, Elena Battaner Moro et al. (eds.), Nodus, Münster 2012, vol. II, pp. 711-725.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Gramática de la lengua castellana*, por la viuda de don Joaquín Ibarra, Madrid 1796⁴.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Gramática de la lengua castellana*, Manuel Rivadeneyra, Madrid 1870.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Gramática de la lengua castellana*, Imprenta Gregorio Hernando, Madrid 1883.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Gramática de la Lengua Castellana*, Espasa-Calpe, Madrid-Barcelona 1931.

SALVÁ, Vicente, *Gramática de la lengua castellana segun ahora se habla* [1830], Librería de los SS. Don Vicente Salvá e hijo, París 1835².

SAN PEDRO, Benito de, *Arte del romance castellano*, Benito Monfort, Valencia 1769.

SOBRINO, FRANCISCO, *Grammaire nouvelle espagnole mise en bon ordre et expliquée en françois*, François Foppens, Bruselas 1697.

TRANSLATING ORALITY IN SUBTITLES

- Micòl Beseghi -

1. Introduction

This study aims to explore the translation of linguistic features that characterise orality, providing a description of current audiovisual translation practices in both professional and non-professional settings, i.e. professional subtitling and fansubbing. Recent research has demonstrated that linguistic features typical of orality are subject to significant reduction and omission both in dubbing¹ and in subtitling². These elements, which range from discourse markers and vocatives to interjections, reformulations, hesitations and incomplete sentences, are substantially present in spontaneous spoken language. Their frequency is relatively high in film dialogues too, for reasons of naturalness³, although they tend to be reduced compared to spontaneous conversation⁴. Even more so, in film translation there is the same tendency toward reduction, both in frequency and variation⁵. The present study offers a quantitative and qualitative lin-

¹ Bruti, Pavesi, *Interjections...*, pp. 207-222.

² Guillot, *Oral et illusion d'oral...*, pp. 239-259. Bruti, Zanotti, *Orality markers in professional...*

³ Forchini, *Movie Language Revisited*.

⁴ Chaume Varela, *Film Studies and Translation Studies*, pp. 12-25.

⁵ Bruti, Pavesi, *Interjections...* and Bruti, Zanotti, *Orality markers in professional and amateur*.

guistic analysis of the different degrees of reduction affecting the features of orality in professional and amateur subtitles, with the aim of describing new trends and norms emerging in fan translation and, possibly, identifying any influence they may exert on professional translation. The data for the analysis were drawn from the American TV series *New Girl* (2011-present), namely the first season composed of 24 episodes in their original and subtitled versions in Italian. The DVD subtitles were compared to the ones produced and uploaded by one of the most popular fansubbing communities, *Itasa* (Italian Subs Addicted)⁶.

2. Fansubbing: a new translation approach

In Italy, subtitling is an option which has only recently become available on DVDs and on satellite TV channels as an alternative to the traditional practice of dubbing. Although Italy is still considered a dubbing country, subtitling is now gaining greater visibility. This fact is due both to younger viewers willing to access the original version and to the pressure displayed by fansubbing communities.

Some preliminary considerations should be made with regard to fansubbing, which has become a mass social phenomenon on the web. Fansubs are subtitles produced by fans and are nowadays the most important manifestation of fan translation⁷. Thanks to dedicated websites and to the ever-increasing popularity of American and British TV series, it has become a widespread practice in Italy. Since the Italian broadcast of the first season of *Lost* in 2005, different groups of fans joined forces in large communities, aimed at subtitling a large number of TV products in the fastest way possible. These communities of amateur translators provide subtitles in Italian for a wide range of TV shows and share their translations on the web. Thanks

⁶ <<http://www.italiansubs.net>>.

⁷ Díaz Cintas, Muñoz Sánchez, *Fansubs...*

to the massive growth of peer-to-peer networks, file-sharing programmes and broadband, these practices have widely expanded from the anime sub-culture, mainly involving the genre of the TV series⁸. Fansubbing has thus moved to popular TV products, engaging a battle with official programming practices, in particular the heavy delays in the Italian scheduling of American TV series, and with the practice of dubbing, accused by fans of simplifying the semantic and cultural complexity of the original text. Fans who do not want to wait for months – or even a year – before they can watch their favourite shows in the dubbed version, can now download the subtitles of the latest episode just a few days or a few hours after it has been broadcast in the original country. The increasing popularity of TV series has contributed significantly to the success of fansubbing in Italy, while, at the same time, the practice of fansubbing has helped to amplify the success of such TV series, which have become more appreciated by a large number of Italian viewers.

This new form of audiovisual translation, which is fan (and fun)-based, is the result of new forms of television consumption on the part of “viewers 2.0”, who subvert the traditional construct of passive TV spectators by actively engaging as pro-active re-mediators and interacting with the shows they watch⁹. The growing success of the underground community of fansubbing exemplifies the participatory nature of contemporary culture¹⁰, where the boundaries between producers and consumers are blurred¹¹ and fans gain access to the same digital equipment as professional translators. In a globalized world where everything must be immediately available, fansubbing seems to be an attempt to re-interpret the logics of translation, taking into consideration the needs of a specialized and globalized audience and giving the translator a degree of visibility never experienced before¹².

Current research has shown that creativity and subversion of professionally

⁸ Hills, *Fan Cultures*; Scaglioni, *Fan and the City...*; Id., *Tv di Culto...*, pp. 152-157.

⁹ Casarini, *Viewership 2.0...*

¹⁰ Jenkins, *Convergence Culture...*

¹¹ Bold, *The Power of Fan Communities...*

¹² Beseghi, *Having Fun in the Classroom...*, pp. 395-407.

agreed conventions characterise the practice of fansubbing¹³. Generally, the main rule guiding a fansubber's task is to maintain the foreign nature of the source text as much as possible, in order to allow fans to enjoy their favourite programmes without the cultural lens of dubbing, thus displaying a more foreignizing approach than professional forms of audiovisual translation. Fans are presumed to be familiar with the cultural world represented in the TV series, therefore fansubbers tend to leave the original cultural references unchanged, either through loans or calques, sometimes using strategies of explicitation or explanation¹⁴. As far as other translation issues are concerned, such as idioms, slang, swear words, taboo language, language variation and multilingualism, fansubbers try to respect the cultural and stylistic flavour of the original, adopting translation solutions that range from literal renderings to creative formulae. As a consequence, fansubbing has been described as abusive, innovative and experimental¹⁵. Given the increasing significance of this phenomenon, it is important to consider the potential influence¹⁶ that fansubbing methods might have on the professional field of AVT.

3. Subtitling Orality

A film script is usually intended to be performed orally, it belongs to the written-to-be-spoken genre, or «written to be spoken as if not written» variety of language¹⁷. Film language has been described as «prefabricated orali-

¹³ Ferrer-Simó, *Fansubs y scanlations...*, pp. 27-43; Díaz Cintas, Muñoz Sánchez, *Fansubs...*; Spolletti, *In search of a common ground...*; Bruti, Zanotti, *Orality markers in professional and amateur*; Massidda, *The 'Lost' World of fansubbers...*; Id., *Audiovisual Translation in the Digital Age...*; Casarini, *Viewership 2.0...*

¹⁴ Beseghi, *Having Fun in the Classroom*; Casarini, *Viewership 2.0...*; Massidda, *Audiovisual Translation*.

¹⁵ Nornes, *Cinema Babel: Translating Global Cinema*.

¹⁶ Pérez-González, *Fansubbing Anime...*, pp. 260-277.

¹⁷ Taylor, *Look who's talking. An analysis...*, p. 248.

ty»¹⁸, based on a script that is to be interpreted as true-to-life conversation. According to Baños-Piñero and Chaume¹⁹,

Creating fictional dialogues that sound natural and believable is one of the main challenges of both screenwriting and audiovisual translation. The challenge doesn't lie in trying to imitate spontaneous conversations, but in selecting specific features of this mode of discourse.

Film language is designed to resemble spontaneous conversation, or real, authentic language use, and thus it tends to contain typical features of the oral mode²⁰. The speaking mode is characterised by a high occurrence of repetitions, hesitations, rephrasing; it expresses politeness, attitude, and interpersonal meaning (e.g. through vocatives and modes of address). It also contains words with a pragmatic function, such as discourse markers and interjections. Moreover, the lexicon of spoken language is typically characterised by informal register (contracted forms, taboo language) as well as 'ungrammaticalities'. According to some scholars, despite presenting several features of orality, film language differs from spontaneous conversation and tends to be slightly more conventional and sometimes normalised²¹. However, recent studies have shown that film language is very similar to spontaneous conversation²², although it should be remembered that the level of similarity also depends on the film genre and the director or screenwriter. According to Forchini, who carried out a corpus-driven study of the similarities between face-to-face and movie conversation, the two conversational domains, which are usually claimed to differ especially in terms of spontaneity, are significantly similar. The results of her study «are in direct contrast with what has been proclaimed

¹⁸ Chaume, *Audiovisual translation. Dubbing*, p. 83.

¹⁹ Baños-Piñero, Chaume, *Prefabricated Orality...*, p. 1.

²⁰ Minutella, *Translating for Dubbing...*

²¹ Kozloff, *Overhearing Film Dialogue*; Pavesi, *La traduzione filmica...*; Baños-Piñero, Chaume, *Prefabricated Orality...*

²² Forchini, *Movie Language Revisited*; Bonsignori, *English Tags: A Close-up on Film Language...*

in the literature for over thirty years and require a revision of both the notion that movie language has limited value and the label *artificial*»²³.

The difference between the spoken and written medium is particularly relevant for subtitling, which implies a change of mode. Subtitling is a complex process in which the source text, a scripted written to be performed speech, is converted into a target text that is intended for silent reading²⁴, «producing the illusion of speech» in a written text²⁵. On the one hand, spoken language is characterised by fragmentation, syntactic dysfluencies, ellipsis, redundancy; on the other, subtitles pose a number of technical time and space constraints, presenting the translator with a real challenge. As Díaz Cintas and Remael²⁶ state, «Subtitling will usually take film dialogue's purposeful simplification one step further». Indeed, the professional subtitler is limited to two lines of 37 characters each for 5 to 6 seconds of speech: this is why grammar and lexical items tend to be simplified and cleaned up, and interactional features are salvaged to some extent (e.g. through word order, occasional interjections, incomplete sentences and rhetorical questions). According to Díaz Cintas and Remael²⁷ some features of speech can be maintained in writing, «but rendering them all would lead to illegible and excessively long subtitles». Moreover, according to Kovačič²⁸, subtitling «gives priority to norms of the written discourse over the original – oral – discourse». Since subtitling requires reduction of the original text, the elements typical of spoken language such as repetitions, hesitations, false starts, discourse markers, and vocatives are those that tend to be eliminated first²⁹.

²³ Forchini, *Movie Language Revisited*, p. 122.

²⁴ Massidda, *The 'Lost' World of fansubbers...*, p. 187.

²⁵ Guillot, *Orality and Film Subtitling...*, p. 132.

²⁶ Díaz Cintas, Remael, *Audiovisual Translation...*, p. 63.

²⁷ *Ibidem*, pp. 63-64.

²⁸ Kovačič, *Subtitling strategies: a flexible hierarchy of priorities*, p. 106.

²⁹ Minutella, *Translating for Dubbing...*

4. Analysis

*New Girl*³⁰ (2011-present) is an American sitcom television series broadcast by Fox. The show, which combines comedy and drama elements, revolves around an eccentric teacher, Jess (actress Zooey Deschanel), who moves in with three men, after breaking up with her unfaithful boyfriend.

A preliminary analysis was conducted on the pilot episode of the TV series. The subtitles of the DVD version were compared with those translated and made available on the web by the Italian fansubbing community *Itasa*. As a first observation, a different degree of textual reduction in the two sets of subtitles is evident. A higher degree of textual reduction is observable in professional subtitles, as opposed to fansubs, which tend to minimal text reduction. Based on the data drawn from the Pilot, Tab. 1 shows the number of subtitles per each set.

	NUMBER OF SUBTITLES
DVD	442
ITASA	514

TAB. 1: NUMBER OF SUBTITLES AND FANSUBS IN THE PILOT EPISODE

It can be observed that fansubbers produced a higher number of subtitles per episode, preferring greater textual fragmentation. In fact, it is not rare to find one-word subtitles, which may also consist of a mere interjection (e.g. *Ehi!*).

Example 1 below, taken from the first episode of the series, shows that the number of fansubs provided for the portion of dialogue selected is larger (10) compared to the ones available on the DVD (8). Moreover, fansubs are visibly longer, containing more characters per line: fansub n. 1 contains 83 characters, while DVD subtitle n. 1 contains 65 characters. The fansubbers' tendency to keep textual reduction to a minimum and thus to produce

³⁰ <<http://www.fox.com/new-girl>>.

longer subtitles is the result of their desire to give viewers comprehensive access to the source text, even at the expense of readability. Indeed, their target audience are fans who would rather accept longer subtitles in order to access an integral and faithful rendering of the source language dialogue.

5. Interjections

Interjections, which constitute a fundamental component of the fictional orality that is recreated in film dialogues³¹, can be defined as independent lexical units that function as complete utterances and are used to express emotion or attitude³². They are generally categorised into primary and secondary³³. Primary interjections include simple vocal units such as *oh, ah, hey, uh, um, wow, hey*, while secondary interjections are words or phrases that more typically belong to other lexical classes (e.g. *God, damn, good*).

According to the quantitative analysis carried out on the Pilot Episode of *New Girl*, the number of primary interjections is limited both in the professional subtitles and in the amateur ones too, presenting virtually the same degree of reduction. Tab. 2 below shows the data collected:

	NUMBER OF INTERJECTIONS
ORIGINAL DIALOGUE	58
DVD	22
ITASA	21

TAB. 2: NUMBER OF PRIMARY INTERJECTIONS IN EACH SET

A functional classification of interjections has been established by Ameka³⁴:

³¹ Bruti, Zanotti, *Fansubbing in close-up...*

³² Poggi, *Le interiezioni...*, pp. 403-427.

³³ Ameka, *Interjections...*, pp. 743-746.

³⁴ *Ibidem*.

ORIGINAL TEXT

Nick: First let me say, I think you guys make interesting points, points I respect, but I will say this. I have lived with a woman, as you guys know, Caroline, and I know there are pros and I know there are real cons.

Coach: Nick, you're weak!

Nick: Okay, pro, they smell nice. Cons, every once in a while, the mood changes and you're not sure why. They'll ruin your life if you let them. They'll break down your will to live. Pros, they're good at folding.

Coach: Make a decision!

DVD SUBTITLES	FANSUBS (ITASA)
1. Prima voglio dire che secondo me state dicendo cose interessanti...	1. Prima di tutto fatemi dire che avete espresso delle motivazioni molto interessanti.
2. ...cose che rispetto, ma devo anche dire questo.	2. Motivazioni che rispetto, ma vi dirò questo: io ho vissuto con una donna...
3. Ho vissuto con una donna, Caroline...	3. Caroline, come saprete,
4. ...e so che ci sono dei pro e so che ci sono dei contro.	4. e quindi so che ci sono dei pro e degli enormi contro, ragazzi.
5. – Nick, sei debole! – Okay, pro: hanno un buon odore.	5. – Nick, sei un debole! – Ok, pro.
6. Contro: ogni tanto l'umore cambia e tu non sai il perché.	6. Hanno un buon profumo.
7. Ti rovinano la vita se glielo permetti. Ti tolgono la voglia di vivere.	7. Contro: ogni tanto hanno degli sbalzi d'umore e non si sa bene il perché.
8. – Pro: sono molto brave a piegare la roba. – Prendi una decisione!	8. Ti rovineranno la vita se glielo permetterai, ti toglieranno la voglia... di vivere.
	9. Pro, sono molto brave a piegare le cose.
	10. Prendi una decisione!

EXAMPLE 1 (PILOT EPISODE)

1) Expressive interjections are vocal gestures which express the speaker's mental state. They may be subdivided into two groups: the emotive (e.g. *ouch*) and the cognitive (e.g. *oh*).

2) Conative interjections are those expressions that are directed at a hearer. They are aimed at seeking someone's attention or they demand an action or response (e.g. *hey*).

3) Phatic interjections are used in establishing and maintaining communicative contact (e.g. *um*).

From the quantitative analysis of the Pilot episode, it is evident that both professional subtitlers and fansubbers display a tendency to translate conative interjections (*hey*), while significantly reducing phatic ones (*uh*, *um*, *mhm*). However, while fansubbers tend to translate *hey* with an Italian correspondent interjection (*ehi*), professional subtitlers may opt for other translation solutions, such as a form of greeting (*ciao*). This may also be due to the fact that *hey* is also an informal greeting, very common in American English³⁵. As regards expressive interjections, both fansubbers and professionals showed a general tendency to keep the cognitive interjection *oh*, probably because of its phonological, graphological and functional similarity with Italian. However, the percentage of deletion for *oh* is higher compared to *hey*, both in professional subtitles and fan-generated subtitles. Indeed, the function performed by conative interjections is usually diegetic, whereas cognitive interjections reflect the state of knowledge of the speaker at the time of utterance, and may therefore be considered redundant.

An example of conative interjection which is a recurrent feature of a character's speech in particular is the slang form *yo*, usually associated with African American Vernacular English and used throughout the series by Winston, an African American character, becoming a sort of idiolectal trait. Interestingly, fansubbers decided to always maintain the interjection *yo* in the original form in order to keep the same characterisation as in the original text, where-

³⁵ Bonsignori, Bruti, *How people greet each other in TV series and dubbing...*, pp. 89-112.

as professionals opted for a variety of strategies, ranging from omission to substitution (see example 2 below):

ORIGINAL TEXT	
Winston: Yo. What's up, man?	
DVD SUBTITLES	FANSUBS (ITASA)
Ehi!	Yo. Come va, amico?

EXAMPLE 2 (EPISODE 23, SEASON 1)

It can be noted from the example above that professional translators decided to render *yo* with another conative interjection (*ehi*), which in fact bears a similar communicative function in Italian.

An interesting case is represented by the polysemic word *like*, which is frequently used in the original dialogues as a discourse particle³⁶, especially by Jess, who is an insecure girl often resorting to different kinds of fillers and interjections in her speech.

As Example 3 shows, the interjection *like* is not always maintained in both sets of subtitles, and is usually rendered by professional subtitlers with the Italian colloquial filler *tipo*, whereas fansubbers tend to omit this element or translate it with a more standard expression (*come*).

The above-mentioned examples highlight that, despite a common tendency towards reduction, fansubbing seems to prefer foreignizing strategies such as direct transfer or literal rendering, while professional subtitlers seem to privilege more domesticating strategies such as adaptation and substitution.

³⁶ Aijmer, *English discourse particles...*

ORIGINAL TEXT	
<p>Jess: Do you have anything else that is free but also has bread in it? Because the-- The, like, good bread I ate, and the-- All that's left is, like, a-- It's, like-- It's kind of like a health bread.</p>	
DVD SUBTITLES	FANSUBS (ITASA)
<p>Avete qualcos'altro che sia gratis ma che contenga del pane?</p> <p>Perché il-- Il pane buono l'ho mangiato, e il...</p> <p>È rimasto solo, tipo-- È come un— È un po' come un pane salutare.</p>	<p>Non avete altre cose che...</p> <p>siano gratis ma che abbiano dentro anche del pane, perché...</p> <p>ho mangiato il pane buono, e adesso è rimasto solo questa specie di... pane integrale.</p>
ORIGINAL TEXT	
<p>Jess: I was going for, like, a-- like, a hot farmer's daughter kind of thing. You know, like, "Oh, I'm going to go milk my cows with my bucket."</p>	
DVD SUBTITLES	FANSUBS (ITASA)
<p>Volevo provare il look da...</p> <p>...tipo, da figlia del contadino. Quel genere di cosa.</p> <p>Si, tipo: "Oh, vado a mungere Le mie vacche con il mio secchio".</p>	<p>Volevo sembrare un po' come...</p> <p>come la figlia sexy di un contadino. Sai, una cosa del tipo...</p> <p>"Oh, adesso vado a mungere le mie mucche... con il mio secchio".</p>

EXAMPLE 3 (PILOT EPISODE)

6. Discourse markers

Discourse markers are syntactically isolated lexical items which frequently occur at the beginning of an utterance, they are prosodically independent, grammatically peripheral, and have a mainly pragmatic function³⁷. The most common discourse markers in everyday speech are single-word items such as *now*, *well*, *right*, *okay*, and phrasal and clausal items such as *look*, *listen*, *you know*, *I mean*, *(you) see*. Their basic functions in discourse are of two types: they signal a relationship between segments in the discourse, and they build interpersonal meaning. Discourse markers are among those discursive elements which tend to be significantly reduced or omitted in film translation. As with other features of orality, they are less frequent and varied in both original and translated film dialogue than in natural conversation³⁸. In fact, current research has shown that the favoured strategy when translating discourse markers in films is reduction³⁹.

The most common single-word discourse marker found in the first episode of *New Girl* was *okay*, followed at a distance by *well*, while the most common clausal discourse marker was *you know*, followed by *I mean*. The translation strategies adopted for discourse markers vary significantly in the corpus of analysis. Tab. 3 shows the number of occurrences of *okay* and *well* in the original dialogues and their translation equivalents in the two sets of subtitles.

	<i>OKAY</i>	<i>WELL</i>
ORIGINAL DIALOGUE	30	6
DVD	22 (<i>okay, va bene</i>)	2 (<i>beh, ma</i>)
ITASA	31 (<i>ok</i>)	6 (<i>beh</i>)

TAB. 3: DISCOURSE MARKERS: OKAY AND WELL

³⁷ Fraser, *What are discourse markers?*, pp. 931-952; Biber et al., *The Longman Grammar of Spoken and Written English*.

³⁸ Baños-Piñero, Chaume, *Prefabricated Orality...*

³⁹ Freddi, Malagori, *Discourse markers in audiovisual translation*, pp. 191-209; Chaume Varela, *Film Studies and Translation Studies...*; Pavesi, *Spoken language in film dubbing...*, pp. 79-99.

It is interesting to notice that *okay* is always transferred in fansubs in its abbreviated form (*ok*), while DVD subtitles present more than one translation option: direct transfer (*okay*), translation into a term with a similar communicative function (*va bene*), omission of the marker. *Well* is a marker which performs a variety of functions: in *New Girl* it is mainly used at the beginning of an utterance with an adversative function, or in mid-sentence as a hesitation signal. Once again, fansubbers show a preference for source-oriented solutions and a tendency toward borrowing.

Tab. 4 below shows the occurrence of the clausal markers *you know* and *I mean* in the Pilot episode.

	<i>YOU KNOW</i>	<i>I MEAN</i>
ORIGINAL DIALOGUE	9	4
DVD	3 (<i>insomma</i>)	2 (<i>cioè, insomma</i>)
ITASA	5 (<i>sai, sentite</i>)	3 (<i>insomma, cioè</i>)

TAB. 4: DISCOURSE MARKERS: YOU KNOW AND I MEAN

The translation strategies adopted by professional subtitlers and fansubbers diverge: first of all, the degree of omission is higher in DVD subtitles for both markers. Secondly, while fansubbers translate *you know* with a corresponding clause in Italian (*sai, sentite*), professional subtitlers prefer to use an adverb (*insomma*). According to Chaume⁴⁰, *I mean* «seems to serve no useful purpose whatever» and that is a possible explanation for its frequent omission in DVD subtitles, which however may lead to a loss of interpersonal meaning. The translation options adopted by *Itasa* are similar to those of the DVD: *I mean* is rendered with the Italian discourse markers *insomma* or *cioè*.

The high frequency of the strategy of omission in professional subtitles may be due to the interactional functions that *you know* and *I mean* ful-

⁴⁰ Chaume Varela, *Film Studies and Translation Studies...*, p. 853.

fil. On the other hand, the low frequency of zero translation in fansubbing is likely to be explained by fansubbers' greater attention to interpersonal meaning and characterization. Indeed, discourse markers are not only used in film language for the sake of realism, but also to reveal the personality of a character. As previously stated, Jess's speech is full of interjections and discourse markers, which are part of her idiolect and signal not only her shy personality but also her lack of self-confidence (see Example 4).

ORIGINAL TEXT	
Coach: So I was wondering if you could help me out with that.	
Jess: Sure, sure, absolutely. Um-- Well , first of all, maybe think about what women like to talk about. You know, like , use me for practice.	
DVD SUBTITLES	FANSUBS (ITASA)
Mi stavo chiedendo se mi puoi aiutare.	E allora mi stavo chiedendo se...
Ma certo, ma certo. Assolutamente.	potessi aiutarmi un po'.
Prima di tutto pensa alle cose di cui parlano le donne.	Certo, certo, assolutamente.
Fai pratica con me.	Beh , tanto per iniziare prova a pensare alle cose che piacciono alle donne, sai ... fai pratica con me.

EXAMPLE 4 (PILOT EPISODE)

Example 4 illustrates how fansubbers try to reproduce, at least to a certain degree, orality markers, namely discourse markers *well* and *you know*, while professional translators have a clear preference for reduction.

7. *Vocatives*

Vocatives are a typical trait of face-to-face spoken interaction. They can be grouped into appellatives (proper names or nicknames), generic (*man, dude, guys*), vocational (*sir, miss, teacher*), offensive (*douchebag, stupid*) and terms of endearment (*babe, honey*). Biber *et al.*⁴¹ identify three main different uses of vocatives and relate them to discourse position: getting someone's attention, identifying the addressee, creating, maintaining or reinforcing the social bond between speakers. As underlined by Bruti and Perego⁴², when vocatives serve the purposes of either selecting an addressee or catching someone's attention, they may be omitted in interlinguistic subtitles. On the other hand, the subtitle should include the vocative when it is a descriptor such as a term of endearment or of abuse. When vocatives function as supporting elements that maintain or reinforce a social relationship between speakers, they are loaded with a socio-pragmatic meaning, which the subtitle should try to convey.

Two main cases of vocative use were identified in the series:

- vocatives as attention-seekers, to identify, specify and change the addressee;
- vocatives as a means of building up and reinforcing sociocultural relationships.

A reference should also be made to the use of vocatives in the colloquial register, which is frequently the case in *New Girl* (*dude, bro, broseph, buddy, player*).

First, let us consider the translation of generic vocatives, which turned out to be the most common type of vocative throughout the first season of the series. In particular, the Pilot episode features a high frequency of vocatives, especially proper names and generic vocatives. According to the data, different norms seem to govern the translation of vocatives in professional

⁴¹ Biber *et al.*, *The Longman Grammar of Spoken and Written English*.

⁴² Bruti, Perego, *Translating the expressive function in subtitles...*, pp. 27-48.

and amateur subtitles. The two most frequent generic vocatives in the Pilot episode are *guys* and *man*, as Tab. 5 illustrates.

	<i>GUYS</i>	<i>MAN</i>
ORIGINAL DIALOGUE	14	9
DVD	4 (<i>ragazzi</i>)	6 (<i>amico</i>)
ITASA	7 (<i>ragazzi</i>)	7 (<i>amico, bello</i>)

TAB. 5: VOCATIVES (GUYS AND MAN)

It is clear from Tab. 5 that fansubbers try to keep reduction to a minimum, whereas professional subtitlers more frequently opt for omission. The same tendency was observed in the translation of other generic vocatives:

- *dude* is translated by fansubbers as *bello*, while it is either omitted or translated as *bello* or *amico* by professional subtitlers;
- *bro* (and its variant *broseph*) is generally translated as *fratello* or *amico* by subtitlers, while fansubbers also opt for more creative solutions (*fra'*);
- *player* is rendered as *playboy* by fansubbers and omitted by subtitlers.

In some cases, however, the fansubbers' source-oriented approach resulted in ambiguous translations. For example, in the Pilot episode, Jess meets a boy in a bar and calls him *sailor*. Later, her flatmates tease her for using this term of address and Nick ironically calls her *sailor*. In this case, professional subtitlers opted for the feminine term *marinaia*, which is less ambiguous in the context of the scene, since the referent is Jess, although the term does not belong to standard Italian (the correct word would be *marinaio*, in the masculine form).

ORIGINAL TEXT	
Nick (to Jess): What's happening tomorrow, sailor ?	
DVD SUBTITLES	Fansubs (ITASA)
Cosa succede domani, marinaia ?	Che succede domani, marinaio ?

EXAMPLE 5 (PILOT EPIODE)

Finally, an interesting case is represented by the translation of offensive terms of address, such as *bitch*, *douchebag*, and *stupid*: in this regard, professional subtitles show a tendency towards mitigation rather than reduction, while fansubs once again show their source-oriented nature. For example, the offensive term *douchebag* is translated literally as *imbecille* or *stronzo* in fansubs, while it is mitigated and rendered with *viscido* (slimy) in professional subtitles. However, fansubbers' strong dependence on the source-text may lead them to make mistakes. The vocative *Holy Schmidt* is used ironically by a character to refer to Schmidt, clearly playing on the phonological similarity with the vulgar expression 'Holy shit'. Although it is impossible to reproduce the same kind of wordplay in Italian, the translating solution adopted by fansubbers (*Santo Schmidt*) is somewhat ineffective, while professional subtitlers opted for an adaptation which is more suitable in terms of communicative function (*Porco Schmidt*, an alteration of the expression *porco cane*).

Generally, the propensity toward mitigation in professional subtitles and faithfulness in fansubbing is observable in the translation of swear words and taboo language throughout the series.

8. *Syntactic disfluencies*

A final consideration should be made on syntactic disfluencies, which are a typical trait of both spontaneous speech and film language, often in the form of incomplete sentences, pauses, hesitations, repetitions, digressions, false starts, fillers, abbreviations, etc.⁴³. In the series analysed, some of these features become associated with the speech of certain characters. For example, Jess and Nick tend to use a high number of fillers, pauses, and hesitations in their speech, which certainly reflects their personality and attitude. Prosodic

⁴³ Baños-Piñero, Chaume, *Prefabricated Orality...*

features such as pauses and hesitations are only partially rendered in subtitles and the two sets of subtitles displayed different strategies. The double dash symbol (--) is used in DVD subtitles to indicate a pause or hesitation in speech, while fansubs use three dots (see Example 6). However, while professional subtitlers resort to this technique quite sparingly, fansubbers reproduce virtually every pause and hesitation.

ORIGINAL TEXT	
We're all... That's act... Why would you think that? That's crazy. I mean, what...?	
DVD SUBTITLES	FANSUBS (ITASA)
siamo tutti-- Perché hai pensato una cosa simile? Che follia. Cioè, cosa--?	Noi non... è davvero... perché mai l'avresti pensato? È una follia. Insomma, perché mai...

EXAMPLE 6 (PILOT EPIODE)

Another typical feature of orality which is usually reduced if not omitted in subtitles is repetition⁴⁴. Surprisingly, both professionals and amateurs showed a propensity to include repetitions in their subtitles, even though professionals usually resort to briefer ones (see Example 7). Example 8 shows a particular occasion where professional subtitlers did not reduce the number of repetitions, because in this case the way Jess talks contributes to the diegesis. The example also shows an abusive fansubbing technique, which consists of the use of deviant spelling to render non-standard pronunciation, whereas professional subtitlers prefer a strategy of adaptation for the sake of readability. Example 9 shows another abusive strategy: in this case fansubbers transcribed in writing Jess's lisp while she was imitating Daffy Duck,

⁴⁴ Díaz Cintas, Remael, *Audiovisual Translation...*

thus producing less readable subtitles and asking the audience to make an extra effort to understand the humour of the scene.

ORIGINAL TEXT	
Winston: Cool! Cool, cool, sounds like so much fun.	
DVD SUBTITLES	FANSUBS (ITASA)
Bene. Bene. Sembra una cosa divertente.	Figo! Figo, figo, sembra una cosa divertente.

EXAMPLE 7 (EPISODE 23, SEASON 1)

ORIGINAL TEXT	
Jess: Come on Russell, think. Think, think, think. Think. That's annoying, right? The way I say «think», with a K.	
DVD SUBTITLES	FANSUBS (ITASA)
Forza, Russell, pensa.	Su, Russell. Pensa.
Pensa, pensa, pensa.	Pppensa, pppensa, pppensa, pppensa.
Pensa.	Pppensa.
È fastidioso, no?	Questo è irritante, eh?
Il modo in cui dico “pensa”, con la S.	Come dico “pppensa”. Con la “P”.

EXAMPLE 8 (EPISODE 22, SEASON 1)

ORIGINAL TEXT
Jess: And I know you're scared. But you know what my mom used to do when I got scared? A Daffy Duck impression.
Nick: Don't do what you're about to do.
Jess: [LISPING] Nicholas. I'm sorry you have a lump in your throat. That's despicable!

DVD SUBTITLES	FANSUBS (ITASA)
So che hai paura.	Lo so che hai paura,
Ma sai che faceva mia mamma quando avevo paura?	ma sai cosa faceva mia madre quando avevo paura?
Imitava Daffy Duck.	- Imitava Daffy Duck.
- Non farlo.	- Ti prego, non fare quel che stai per fare.
- Nicholas.	<i>Ehi, Nicholas.</i>
Mi spiace che tu abbia un nodulo in gola.	<i>Mi dispiace per il bitorfolo che hai in gola.</i>
Non è accettabile!	<i>Che cosa fpregevole!</i>

EXAMPLE 9 (EPISODE 15, SEASON 1)

Finally, a noteworthy case concerns the use of abbreviations, which in *New Girl* occur very frequently, particularly in the speech of specific characters. According to Díaz Cintas and Remael⁴⁵,

The use of abbreviations in subtitles is perfectly legitimate as long as they are widely known by the target audience or do not cause any confusion. However, it is recommended not to use them frequently and to avoid them whenever possible, unless the nature of the programme calls for them.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 132.

A point of contact between professional and amateur subtitlers is to be found in the tendency to transfer abbreviations in subtitles, as can be noted in examples 10 and 11, where the abbreviations are made-up and have an important role in the dialogue.

ORIGINAL TEXT	
Jess: Happy V-Day , player. Schmidt: Holler!	
DVD SUBTITLES	FANSUBS (ITASA)
Buon San V , campione!	– Buon San V , campione! – Ma vieni!

EXAMPLE 10 (EPISODE 13, SEASON 1)

ORIGINAL TEXT	
Jess: Winston said it was a tradish .	
DVD SUBTITLES	FANSUBS (ITASA)
Winston ha detto che era una tradi .	Winston ha detto che è una « tradizia ».

EXAMPLE 11 (EPISODE 10, SEASON 1)

As far as syntactic disfluencies and prosodic features are concerned, it seems that, in the case of *New Girl*, both professional and amateur translators have made an effort to transfer these elements, especially when their function is more than merely pragmatic and their role becomes diegetic or connotative of a character.

9. *Conclusions*

This study has offered an analysis of the differences in the translation of key oral elements such as interjections, discourse markers, vocatives and some prosodic features in professional and fan-generated subtitles. Differences in frequency have been identified, as well as divergence in the rendering of these elements. The analysis has shown that, while interjections tend to be reduced both in professional and amateur subtitling, there is a significant tendency toward reduction due to space and time constraints in professional subtitles as opposed to those produced by fansubbers, who pay particular attention to reproducing discourse markers in general. Amateur subtitling shows preference for less reductive translation strategies, which often results in word-for-word renderings. On the other hand, professional subtitlers privilege text reduction, reformulation and the transfer of semantic meaning rather than interpersonal meaning for the sake of readability.

The strategies adopted by amateur subtitlers are clearly foreignising, as they target an audience that expects full access to the original product, whereas the strategies adopted by professional subtitlers are more domesticating, their main objectives being linguistic acceptability, synchronization and readability. However, the analysis has also shown some points of contact between professional and amateur subtitlers, such as the rendering of prosodic features and abbreviations. Despite being amateur products, fansubs should be considered as reflective of significant changes in audience needs and as an inspiration for future innovation in the field of AVT.

REFERENCES CITED

- AIJMER, Karin, *English discourse particles: Evidence from a corpus*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 2002.
- AMEKA, Felix, *Interjections*, in *Encyclopaedia of Language and Linguistics*, Keith Brown (ed.), Elsevier, Amsterdam 2006, pp. 743-746.
- BAÑOS-PIÑERO, Rocío, CHAUME, Frederic, *Prefabricated Orality. A Challenge in Audiovisual Translation*, in “inTRAlinea” Special Issue “The Translation of Dialects in Multimedia”, Michela Giorgio Marrano, Giovanni Nadiani, Christopher Rundle (eds.), 2009.
- BESEGHI, Micòl, *Having Fun in the Classroom: Subtitling activities*, in “Language Learning in Higher Education – Journal of the European Confederation of Language Centres in Higher Education”, (CercleS) De Gruyter Mouton, 3/2 (2013), pp. 395-407.
- BIBER, Douglas *et al.*, *The Longman Grammar of Spoken and Written English*, Longman, London 1999.
- BOLD, Bianca, *The Power of Fan Communities: an Overview of Fansubbing in Brazil*, in “Tradução em Revista”, 11 (2011), pp. 1-19.
- BONSIGNORI, Veronica, *English Tags: A Close-up on Film Language, Dubbing and Conversation*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne 2013.
- BONSIGNORI, Veronica, BRUTI, Silvia, *How people greet each other in TV series and dubbing*, in *The Languages of Dubbing. Mainstream Audiovisual Translation in Italy*, Maria Pavesi, Maicol Formentelli, Elisa Ghia (eds), Peter Lang, Frankfurt 2014, pp. 89-112.
- BRUTI, Silvia, PAVESI, Maria, *Interjections in translated Italian: looking for traces of dubbed language*, in *Investigating English with Corpora. Studies in Honor of Maria Teresa Prat*, Aurelia Martelli, Virginia Pulcini (eds.), Longman, Torino 2008, pp. 207-222.
- BRUTI, Silvia, PEREGO, Elisa, *Translating the expressive function in subtitles: the case of vocatives*, in *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy*, John Douglas Sanderson (ed.), Universidad de Alicante, Alicante 2005, pp. 27-48.
- BRUTI, Silvia, ZANOTTI, Serenella, *Orality markers in professional and amateur subtitling: the case of vocatives and address pronouns*, in *Film translation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice*, Peter Lang, Bern 2012, pp. 167-192.
- BRUTI, Silvia, ZANOTTI, Serenella, *Fansubbing in close-up: a study of interjections and*

- discourse markers*, in *Non-Professional Interpreting and Translation in the Media*, Rachele Antonini, Chiara Bucaria (eds.), Peter Lang, Bern 2014, pp. 231-256.
- CARTER, Ronald, McCARTHY, Michael, *The Cambridge Grammar of English*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- CASARINI, Alice, *Viewership 2.0: New forms of television consumption and their impact on audiovisual translation*, in “inTRAlinea”, Special Issue “Across Screens, Across Boundaries”, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Elena Di Giovanni, Linda Rossato (eds.), 2014.
- CHAUME VARELA, Frederic, *Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation*, in “Traduction audio-visuelle. Audiovisual Translation Special Issue of Meta”, Yves Gambier (ed.), 49/1 (2004), pp. 12-25.
- CHAUME, Frederic, *Audiovisual translation. Dubbing*, St. Jerome, Manchester 2012.
- DI GIOVANNI, Elena, SPOLETTI, Federico, *In search of a common ground: professional visibility for amateur subtitlers*, Paper presented at the 4th International Media for All Conference – *Audiovisual Translation: Taking Stock*, London, 28 June-1 July 2011.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, MUÑOZ SÁNCHEZ, Pablo, *Fansubs: audiovisual translation in an amateur environment*, in “The Journal of Specialised Translation”, 6 (2006), pp. 37-52.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, REMAEL, Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, St. Jerome, Manchester 2007.
- FERRER SIMÓ, María, *Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales*, in “Puentes”, 6 (2005), pp. 27-43.
- FORCHINI, Pierfranca, *Movie Language Revisited*, Peter Lang, Bern 2012.
- FRASER, Bruce, *What are discourse markers?*, in “Journal of Pragmatics”, 31/7 (1999), pp. 931-952.
- FREDDI, Maria, MALAGORI, Chiara, *Discourse markers in audiovisual translation*, in *Multimodal Epistemologies. Toward an Integrated Framework*, Arianna Maiorani, Christine Christie (eds.), Routledge, London 2014, pp. 191-209.
- GUILLOT, Marie-Noelle, *Oral et illusion d'oral: indices d'oralité dans les sous-titres de dialogues de film*, in “Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal”, 52 (2007), pp. 239-259.
- GUILLOT, Marie-Noelle, *Orality and Film Subtitling: the Riches of Punctuation*, in “The Sign Language Translator and Interpreter”, 2 (2008), pp. 127-147.
- HILLS, Matthew, *Fan Cultures*, Routledge, London 2003.
- JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006.

- KOVAČIČ, Irena, *Subtitling strategies: a flexible hierarchy of priorities*, in *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Christine Heiss, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (a cura di), Clueb, Bologna 1996, pp. 297-305.
- KOZLOFF, Sarah, *Overhearing Film Dialogue*, University of California Press, Berkeley 2000.
- MASSIDDA, Serenella, *The 'Lost' World of fansubbers, the Other Translators*, in *L'altro. I molteplici volti di un'includibile presenza*, Simona Cocco, Massimo Dell'Utri, Simonetta Falchi (a cura di), Aracne, Roma 2013.
- MASSIDDA, Serenella, *Audiovisual Translation in the Digital Age: The Italian Fansubbing Phenomenon*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015.
- MINUTELLA, Vincenzo, *Translating for Dubbing from English into Italian*, Celid, Torino 2007.
- NORNES, Abe Mark, *Cinema Babel: Translating Global Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis MN 2007.
- PAVESI, Maria, *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Carocci, Roma 2005.
- PAVESI, Maria, *Spoken language in film dubbing. Target language norms, interference and translational routines*, in *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*, Delia Chiaro, Christine Heiss, Chiara Bucaria (eds.), Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2008, pp. 79-99.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis, *Fansubbing Anime: Insights into the Butterfly Effect of Globalisation on Audiovisual Translation*, in "Perspectives: Studies in Translatology", 14/4 (2006), pp. 260-277.
- POGGI, Isabella, *Le interiezioni*, in *La grande grammatica italiana di consultazione*, Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti (a cura di), il Mulino, Bologna 1995, vol. III, pp. 403-427.
- SCAGLIONI, Massimo, *Tv di Culto: La Serialità Televisiva Americana e il suo Fandom*, Vita & Pensiero, Milano 2006.
- SCAGLIONI, Massimo, *Fan and the City: Il Fandom nell'Età della Convergenza*, in "Link: Idee per la Televisione (Telefilm)", 2007, pp. 152-157.
- TAYLOR, Christopher, *Look who's talking. An analysis of film dialogue as a variety of spoken discourse in Massed Medias. Linguistic tools for interpreting media discourse*, Linda Lombardo, Louann Haarmann, John Morley, Christopher Taylor (eds.), Led, Milano 1999, pp. 247-278.

MÍMESIS DE LA ORALIDAD Y CÓMIC

- Rosa María Rodríguez Abella -

De acuerdo con Román Gubern, concebimos el cómic como «un arte que se basa en una doble habilidad diferenciada, en la del dibujante y la del narrador»¹. Efectivamente, la conjunción entre el elemento gráfico y el elemento narrativo se erige en una de las convenciones semióticas prototípicas de este género², pues el relato se constituye por medio de una combinación de signos icónicos, léxicos y fónicos³. De hecho, en los cómics, las palabras y las imágenes significan conjuntamente, por consiguiente, los lectores tienen que activar habilidades interpretativas tanto verbales como visuales para

¹ Gubern, *Prólogo*, p. 7. Téngase en cuenta además que en español el vocablo cómic es un término polivalente, puede designar la forma, el medio, la obra y la publicación. Véase al respecto el lema 'cómic' en la 23.^a edición del DRAE: «(Del ingl. *comic*). 1. m. Serie o secuencia de viñetas con desarrollo narrativo. 2. m. Libro o revista que contiene estas viñetas».

² Aunque existen ejemplos de cómics mudos o sin palabras, piénsese por ejemplo en *Arzach* (1975) de Moebius o el más reciente *3 segundos* (2012) de Marc-Antoine Mathieu, no cabe duda de que las posibilidades narrativas de las viñetas mudas son muy limitadas.

³ Como pone de relieve Barthes, el relato: «puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación». Véase, Barthes, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, p. 9.

poder desglosar los componentes básicos del relato: personajes, espacio⁴, sucesos y tiempo⁵.

Otro elemento sumamente relevante en la semiótica del cómic es el ‘globo’, también denominado ‘bocadillo’ o *balloon*. Como es sabido, los globos permiten representar el habla y los pensamientos de los personajes⁶. Y, además, como ponen de relieve Gasca y Gubern, en los bocadillos «hay que distinguir un continente señalado por una línea delimitadora (perigramas) y un contenido escritural, que representa el texto lingüístico emitido» o imaginado⁷. Por otra parte, dependiendo de la situación comunicativa, los contornos lineales convencionales de los perigramas pueden modificarse para expresar distintos estados de ánimo, por ejemplo, ira –línea con dientes de sierra –, frío – línea temblorosa –, etc. La línea externa del globo puede ser usada también, por ejemplo, para reflejar el volumen de los enunciados emitidos por los personajes; en concreto, el cuchicheo o susurro se suele señalar mediante globos con perigramas punteados. Asimismo, el apéndice o delta puede ser usado de forma expresiva; por ejemplo, si se elimina el rabo del globo y se sustituye por pequeños círculos se indica que el discurso encerrado en el globo es un pensamiento no emitido⁸. También la caligrafía de los textos insertos en los globos permite aportar valiosas connotaciones al sentido del

⁴ En particular, la yuxtaposición de pictogramas genera tanto estructuras plásticas como narrativas.

⁵ Por lo que se refiere al tiempo, el cómic presenta indicadores temporales tanto por medio de la palabra (en los cartuchos y globos) como a través de la imagen, por ejemplo en las escenografías, en las vestimentas, por medio de metáforas visuales, etc.

⁶ Gasca y Gubern definen los globos como «los recipientes simbólicos o contenedores que encapsulan los diálogos de los personajes parlantes representados en la viñeta, cuya procedencia se indica mediante un rabo o delta invertido dirigido al emisor de la locución inscrita» (Gasca y Gubern, *El discurso del cómic*, p. 279). Estos autores añaden asimismo que «si bien los globos se inventaron para exponer los diálogos de los personajes, con el tiempo ampliaron su función e incluyeron símbolos icónicos, para escenificar un sueño o exhibir una idea o visión de los personajes, con lo que el locograma original se transmutó en pensipictograma» (*ibidem*, p. 280).

⁷ *Ibidem*, p. 279.

⁸ En *Memorias de un hombre en pijama* el carácter inaudible del monólogo interior aparece reflejado por partida doble – Roca y su novia – en la penúltima viñeta de la página 49 mediante dos deltas formados por una serie decreciente de círculos.

texto. Efectivamente, una de las convenciones más extendidas es la de utilizar el grosor de las letras para reflejar el volumen sonoro del enunciado.

En suma, para crear una auténtica ilusión de oralidad, el cómic se sirve además del código lingüístico también de otras convenciones gráficas propias del medio (rotulación, perigramas, etc.) que le permiten enriquecer y dotar de mayor expresividad a los enunciados.

En cuanto a la expresión lingüística, además de los globos, en los cómics podemos encontrar otros tipos de textos escriturales, por ejemplo, los cartuchos⁹ o también las onomatopeyas y palabras expresivas que pueden aparecer tanto dentro como fuera de los globos¹⁰.

Con todo, el objetivo central de este trabajo será el análisis de los bocadillos, onomatopeyas y palabras expresivas del libro *Memorias de un hombre en pijama*¹¹ de Paco Roca. Esto es, examinaremos, fundamentalmente, los textos que permiten dar la palabra a los personajes, reflejar sus pensamientos o que nos muestran los sonidos que emiten. Así pues, a través de una serie de ejemplos extraídos del texto origen (TO) y de *Memorie di un uomo in pigiama* analizaremos si, para resolver las dificultades que esta situación comunicativa híbrida plantea, las soluciones adoptadas por el traductor respetan el original y ofrecen una reproducción adecuada del registro oral presente en el TO.

⁹ Los cartuchos son los recuadros insertos en la parte superior o inferior de la viñeta o entre dos viñetas y su texto «cumple las funciones de aclarar o explicar el contenido de la imagen o de la acción, facilitar o completar su continuidad narrativa, o reproducir el comentario del narrador virtual». Véase, Gasca y Gubern, *El discurso del cómic*, p. 273.

¹⁰ Ciertamente, dependiendo de cada obra, aparte de los textos presentes en los cartuchos, en los globos y las diferentes representaciones de los sonidos, la palabra en el cómic puede aparecer también de muchas otras maneras, por ejemplo, en los rótulos de tiendas y locales, en los pósteres decorativos, en las portadas de libros, en los apuntes o notas que a veces leen los personajes, etc.

¹¹ Serie publicada con cadencia semanal, de mayo de 2010 a julio de 2011, en el diario valenciano “Las Provincias”.

Las marcas de oralidad en Memorias de un hombre en pijama

A la hora de analizar los textos escriturales presentes en los cómics, Groensteen sostiene que es más adecuado hablar de las funciones de lo ‘verbal’ que de las funciones de la ‘escritura’¹². Así pues, para este autor, la palabra en el cómic es una palabra, hasta cierto punto, más cercana «alla parola del cinema che al testo letterario (anche con dialoghi)»¹³. Groensteen sostiene también que respecto a un relato literario:

in effetti l’immagine traduce ed esprime in termini visivi tutto il possibile: personaggi, ambienti, oggetti, notazioni d’atmosfera, espressioni, gesti, azioni. Tutto, in realtà, ad eccezione degli scambi verbali (e dei pensieri), che non riesce a tradurre e non può che citare. Tra tutte le azioni a cui si dedicano i personaggi, ce n’è una che consiste proprio nel parlare. Questo atto di parola si inserisce nella catena delle azioni e delle reazioni che fanno il racconto, è parte integrante della sua trama evenemenziale¹⁴.

En concreto, como ya hemos puesto de relieve anteriormente, el cómic dispone de un espacio específico reservado a la oralidad, es decir, el del globo o bocadillo¹⁵. Es más, en este medio «la parola è al contempo all’interno dell’immagine – “quando esce graficamente dalla bocca dei personaggi” – e distinta da essa»¹⁶, de modo que «la presenza visibile di personaggi in situazione di elocuzione nell’immagine conferisce alle parole inserite nelle nuovo-

¹² Groensteen, *Il sistema fumetto*, p. 121. Este autor identifica, en particular, siete funciones que lo verbal puede desempeñar en la economía del cómic, a saber: «l’effetto del reale, la drammatizzazione, l’ancoraggio, il ricambio, la sutura, la regia e il ritmo» (*ibidem*, p. 121).

¹³ *Ibidem*, p. 116.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Consideramos también marcas típicas de la oralidad las palabras expresivas y onomatopeyas, que, como ya se ha visto, pueden aparecer tanto dentro de los bocadillos como fuera de ellos.

¹⁶ Groensteen, *Il sistema fumetto*, p. 117.

lette lo status di scambio orale»¹⁷. También Eisner incide en este aspecto al afirmar que el diálogo de los bocadillos «está concebido para ser oído en la cabeza del lector»¹⁸.

Por lo tanto, si bien el soporte físico a través del cual se transmite el enunciado es el medio escrito, no cabe duda de que los recursos de los que se sirve el cómic permiten crear una verdadera ilusión de oralidad. Se trata, obviamente, según la terminología utilizada por Nencioni, de un *parlato scritto*¹⁹ donde, dado que las situaciones que se reflejan en la serie *Memorias de un hombre en pijama* pertenecen a la vida cotidiana²⁰, el registro predominante es el coloquial. Partiendo de estas premisas, en las líneas que siguen ilustraremos qué características propias del dominio de la inmediatez comunicativa se ven reflejadas en esta obra y cómo el traductor ha afrontado su traslación.

En cuanto a Paco Roca, como sostiene Barbieri, este autor suele narrar «*storie di persone comuni, in cui la leggera deformazione caricaturale non è che una delicata enfattizzazione espressiva, del tutto al servizio della storia raccontata e delle psicologie dei personaggi*»²¹. Historias donde suele desarrollar su personal versión de la *línea chiara*²². En *Memorias de un hombre en pijama*, como sintetiza muy acertadamente Belinchón, se «¿refleja? ¿parodia? la vida de un cuarentón *peterpanesco* inmerso en su sueño infantil: tirarse

¹⁷ *Ibidem*, p. 117.

¹⁸ Eisner, *El cómic y el arte secuencial*, p. 154.

¹⁹ Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, pp. 1-56. Nencioni afirma también que el «vero parlato è “sporco”, mentre che il parlato-scritto è “pulito”»; con esta distinción está aludiendo a la espontaneidad e improvisación características del diálogo real y ausentes en los diálogos prefabricados. *Ibidem*, p. 4.

²⁰ La colaboración de Paco Roca con el suplemento dominical inicia a raíz de una idea de su director, Julián Quirós, que buscaba ‘aire nuevo’ que pudiera «desacoplar el tono general, el discurso narrativo con el que el periódico construye su realidad». Véase, Quirós, *Paco Roca, el dibujante de sí mismo*, p. 10.

²¹ Barbieri, *Breve storia della letteratura a fumetti*, p. 177.

²² Como pone de relieve Barbieri, el término ‘línea clara’ fue acuñado por Swarte para definir «il segno di Hergé, la sua linea sintetica e pulita, continua, non modulata o pochissimo modulata in spessore, che gli permette di creare, attraverso una estrema semplificazione narrativa di base, storie anche di notevole complessità». Véase, Barbieri, *Il pensiero disegnato...*, p. 135.

todo el día en pijama en casa»²³. En realidad, en esta obra el autor se sirve del cómic para escribir esencialmente sobre sí mismo, sobre sus amigos y su novia (cariñosamente apodada *Jilguero*). El volumen, como se puede comprobar en las viñetas seleccionadas (Fig. 1)²⁴, comienza justamente rememorando ese lejano sueño infantil, donde se nos muestra a un Roca niño en diferentes situaciones y estados anímicos:



Fig. 1: PACO ROCA, MEMORIAS DE UN HOMBRE EN PIJAMA, p. 12

²³ Belinchón, *El dibujante Paco Roca lleva su día a día al cine*.

²⁴ El Copyright de las diferentes imágenes corresponde al autor y editoriales pertinentes. Su uso es meramente informativo, con fines docentes y de investigación.

Por lo que se refiere a la oralidad ficticia, los aspectos más destacados en la secuencia de viñetas seleccionadas son, en primer lugar, el alargamiento vocálico presente en el primer globo de la segunda viñeta: «¡Papááá! ¡Un monstruo!», mecanismo que permite dotar de mayor intensidad entonativa al vocativo individualizador emitido por el protagonista: ‘Papááá’. Como es sabido, el alargamiento en el *parlato-parlato* se suele utilizar para asegurarse la atención del interlocutor. No obstante, aquí el alargamiento actúa más bien como refuerzo apelativo que, junto con los signos de exclamación, permite reflejar el valor expresivo del enunciado, esto es, el miedo del niño. El enunciado se caracteriza también por la elipsis verbal, recurso muy frecuente en el uso cotidiano de la lengua. Como se puede comprobar, por economía de expresión no aparece la forma completa ‘¡Hay un monstruo!’.

A continuación, en la tercera viñeta, aparece reflejado otro fenómeno característico de la lengua hablada espontánea: la repetición. De hecho, en el globo que sale de la boca del niño leemos: «¿Empieza ya, eh...? ¿Empieza ya...?». Este mismo fenómeno de repetición monológica²⁵ o autorrepetición, esto es, de repetición de lo emitido por uno mismo, se verifica también en la quinta viñeta mediante dos globos con un único delta: «Que no se acuerden de mí... Que no se acuerden...»²⁶. Sobre esta estrategia, Vigara Tauste afirma que en la lengua hablada espontánea «la repetición aparece con tal frecuencia y naturalidad, que pasa – salvo excepciones – inadvertida tanto para quienes la usan como para quienes la escuchan»²⁷. Añade también que entre las diferentes funciones que muestra este mecanismo la expresividad es una de las funciones primarias,

²⁵ Briz diferencia dos tipos de repetición: la monológica, «la que se da en la intervención de un hablante» y la dialógica «es decir, aquella que aparece en intervenciones de distintos hablantes». Véase, Briz, *El español coloquial*, p. 37.

²⁶ Otra denominación también muy extendida para aludir a este tipo de recurrencia es la de *repetición propia*, ‘un hablante se repite a sí mismo’. Mientras que por *alo-repetición* se entiende ‘la repetición de los enunciados del hablante a cargo del interlocutor’. Véase, Blas Arroyo, ‘*Diga por qué, Diga por qué...*’, p. 10.

²⁷ Vigara Tauste, *Comodidad y recurrencia en la organización del discurso coloquial*, p. 173.

quizás la más espontánea²⁸. Y, efectivamente, en los dos casos que acabamos de señalar la repetición permite caracterizar al personaje y poner de manifiesto su estado emocional. Porque «en el lenguaje, que no es sino una forma más, quizá la más importante, de comportamiento, el hablante se revela (y desvela) personalmente»²⁹. De hecho, en el primer caso la repetición de la forma verbal ‘empieza’, seguida del adverbio ‘ya’, utilizado en sentido enfático, y de ‘eh’³⁰, en función de llamada hacia su madre, permite reflejar con gran verosimilitud el típico estado de ansia, impaciencia y nerviosismo que caracteriza a los niños cuando se hallan frente a la televisión a la espera de que se emita su programa favorito. Es decir, la reiteración casi literal de la misma frase permite realzar e intensificar el contenido que se desea transmitir. Téngase en cuenta asimismo que la repetición, además de ser un mecanismo discursivo característico de la lengua oral, es también un recurso muy frecuente en la lengua de los niños, por lo cual su inclusión en esta serie de viñetas que nos presentan a Roca de pequeño se revela una estrategia muy válida para poder ‘oír’ mentalmente esa voz infantil.

En el segundo caso, la partícula átona ‘que’ en posición inicial absoluta³¹ y la reiteración de las mismas palabras con similar esquema rítmico y entonación, casi como si de un rezo o conjuro se tratara, corroboran la expresión de un deseo. El protagonista transmite así su anhelo de que terceras personas, esto es, sus padres, actúen como él desea, a saber, olvidándose de él. Por tanto, aquí el ‘que’ inicial átono funciona como elemento de conexión que nos remite a un contexto extralingüístico: el deseo del niño escondido debajo de las sábanas³². Además, la presencia del tradicional subjuntivo optativo³³ permite intensificar

²⁸ Vígara Tauste identifica cuatro tipos principales de recurrencias: recurrencias temáticas, recurrencias fáticas, recurrencias expresivas y recurrencias parafrásticas. *Ibidem*, pp. 173-180.

²⁹ *Ibidem*, p. 173.

³⁰ Sobre las funciones y valores de ‘eh’, véase, Beinhauer, *El español coloquial*, pp. 95-96.

³¹ Aunque se puede suponer elidida la marca específica *ojalá* o también, *espero*, o *por favor*.

³² Sobre el uso de ‘que’ como marcador, véase, Porroche Ballesteros, *Algunos aspectos del uso de ‘que’ en el español conversacional...*

³³ Como subraya Pons Bordería «el subjuntivo aparece con poca frecuencia en oraciones independientes y, cuando lo hace, suele estar vinculado a marcas formales (*ojalá*, *si* en oraciones independientes – Schwenter 1999 –, *que*). Se trata del llamado tradicionalmente *subjuntivo optativo*,

el carácter desiderativo de la construcción, marcando, por lo tanto, el anhelo de que se realice el contenido proposicional. De esta forma, el enunciado repetido, seguido también de entonación suspendida como en el caso anterior, logra reflejar perfectamente la modalidad oracional desiderativa mediante la cual el protagonista trata de exorcizar el momento de ir a la escuela. Cabe señalar también que en este caso asistimos a una perfecta articulación icónico-textual.

Otro elemento caracterizador de la semántica del cómic que encontramos en estas viñetas, concretamente en la cuarta, es la onomatopeya, icono acústico que «aspira a convertirse en traducción, oral y/o escrita, de los ruidos»³⁴. En este sentido, la onomatopeya se erige en la esfera acústica virtual de los cómics. Aquí, la onomatopeya monosilábica ‘CHOF CHOF’ es utilizada para representar el sonido rítmico que se produce al chapotear en los charcos³⁵ y, como se puede comprobar, se coloca coincidiendo con la fuente del sonido. En el TM (Fig. 2) se opta por dejar la onomatopeya en la LO, aunque existe acuerdo entre los lingüistas en considerar que las onomatopeyas son signos arbitrarios que representan los mismos sonidos de forma variable en distintos idiomas³⁶. En concreto, en italiano, el sonido del chapoteo se transcribe por ‘SPLASH SPLASH’³⁷.

mediante el cual se expresa *deseo* o *mandato*». Pons Bordería, ‘*Que’ inicial átono como marca de modalidad*, p. 534.

³⁴ Gasca y Gubern, *Diccionario de onomatopeyas del cómic*, p. 8.

³⁵ Como se apunta en la *Nueva Gramática de la lengua española*, parece existir «cierto fundamento en la elección de una serie de combinaciones gráficas con las que las onomatopeyas representan sonidos de procedencia no humana», de hecho, se señala que «entre muchas de las asociaciones que los textos ponen repetidamente de manifiesto cabe señalar», entre otras, «sílabas trabadas por labiodental fricativa sorda para designar golpes o movimientos en los que intervienen sustancias blandas, untosas o poco compactas (*plof, chof*)». Véase, Real Academia Española, *Nueva Gramática de la lengua española*, p. 2491.

³⁶ En efecto, como subraya Mioni, «le diverse comunità linguistiche hanno una lista di onomatopee/descrizioni di rumori sui quali esiste un certo accordo intersoggettivo, con unità ormai lessicalizzate che possono anche essere diverse da lingua a lingua» (Mioni, *Uao! Clap, clap! Ideofoni e interiezioni nel mondo dei fumetti*, p. 86). Sobre este tema, véase también, Real Academia Española, *Nueva Gramática de la Lengua Española*, p. 2491.

³⁷ Como apuntan Gasca y Gubern, *to splash* es un verbo fonosimbólico inglés que significa ‘salpicar’, ‘chapotear’ (Gasca y Gubern, *Diccionario de onomatopeyas del cómic*, pp. 316-317). También en el

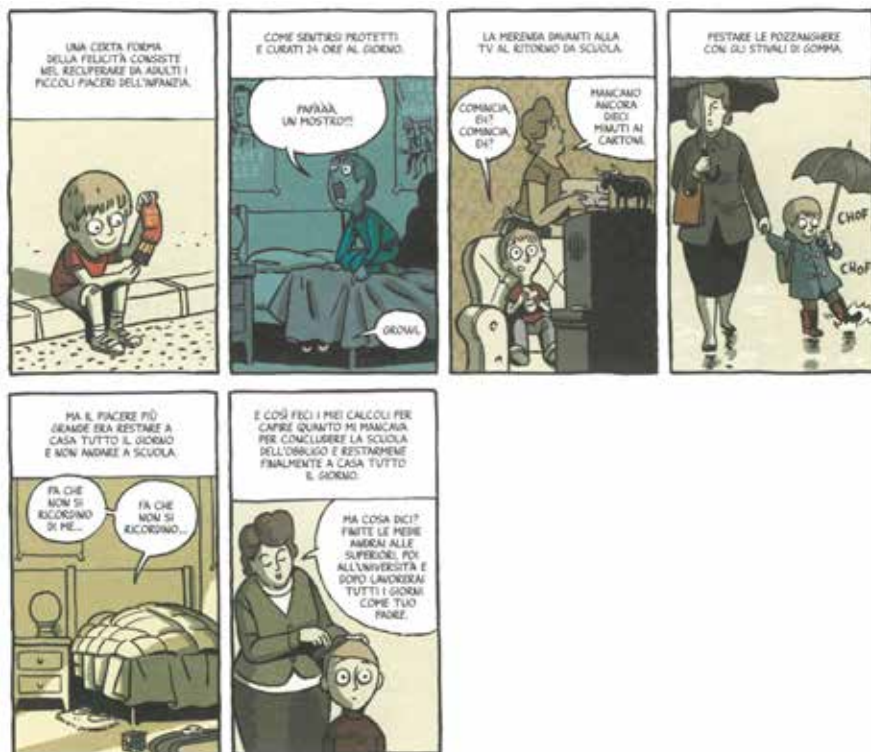


FIG. 2: PACO ROCA, MEMORIE DI UN UOMO IN PIGIAMA, p. 7
(TRADUCCION DE STEFANO TRAVAGLI)

Por lo que se refiere a las onomatopeyas y a las interjecciones, hemos constatado que las interjecciones cuando invaden las imágenes se trasladan de forma adecuada a la LM³⁸. Este es el caso, por ejemplo, de la interjección 'JA,

Dizionario De Mauro bajo el lema 'splash' se recoge este sentido: «1. fonosimb., spec. nel linguaggio dei fumetti, voce che riproduce il tonfo di qcs. o di qcn. che cade nell'acqua; anche s.m.inv.».

³⁸ En la lexicografía italiana, algunos diccionarios, como por ejemplo el *De Mauro*, optan por

JA, JA³⁹, utilizada para reproducir el sonido de la risa humana, que es trasladada correctamente a la LM por la forma anglofona 'AH, AH, AH'⁴⁰, también 'HIPS'⁴¹, «modalidad expresiva para significar el espamo sonoro producido por el hipo») ⁴², es transferida adecuadamente a la LM por 'HIC'⁴³, forma utilizada en italiano para indicar que se tiene hipo.

En cambio, las onomatopeyas se mantienen siempre en la LO. A veces, su mantenimiento es acertado, por ejemplo en el caso de: 'BLA BLA'⁴⁴, 'BZZZZZ', 'ZZZZZZZ', 'CRAK', etc.⁴⁵. Esto es, cuando nos hallamos ante formas comunes utilizadas en varias lenguas occidentales para representar, respectivamente, el acto de habla con connotaciones negativas, el zumbido de una abeja o aparato eléctrico, el sonido de las respiración que acompaña el sueño y el sonido de algo que se rompe o quiebra⁴⁶.

lematizar bajo categorías diferentes las interjecciones y los fonosímbolos: «Sono lemmatizzate come categorie separate le interiezioni (*ah, ohi, ecc.*), che esprimono stati d'animo del locutore e in tal modo possono qualificare il senso di interi enunciati o addirittura sostituirsi ad essi, e i fonosimboli (*bum, ciuf, pam, ecc.*) che, sfruttando le valenze simboliche attribuite dai parlanti a tali sequenze foniche, sono usati per designare fatti o oggetti per lo più di natura acustica». Véase, versión electrónica: <<http://dizionario.internazionale.it/avvertenze/2>>.

³⁹ Roca, *Memorias de un hombre en pijama*, p. 61.

⁴⁰ Efectivamente, en la segunda acepción del lema *ah* en el *De Mauro* se indica: «2. fonosimb., spec. ripetuto, riproduce il suono di una risata: *ah ah, che ridere!*». Véase, Roca, *Memorie di un uomo in pigiama*, p. 31.

⁴¹ Roca, *Memorias de un hombre en pijama*, p. 82.

⁴² Gasca y Gubern, *El discurso del cómic*, p. 182

⁴³ En este caso, el *Dizionario De Mauro* en la entrada *hic* señala: «voce onom. [...] che riproduce il suono del singhiozzo». Véase, Roca, *Memorie di un uomo in pigiama*, p. 42.

⁴⁴ Gasca y Gubern ponen de relieve que en diversas lenguas occidentales *bla bla* o *blah blah* «expresa el acto de habla, generalmente con connotaciones negativas, que indican que el hablador es un charlatán o un parlanchín compulsivo. Los cómics han adoptado esta expresión con idéntica función» (Gasca y Gubern, *Diccionario de onomatopeyas del cómic*, p. 53). En el DRAE se recoge también la forma 'blablá': «1. m. coloq. *Chile, El Salu. y Méx.* Discurso largo y sin sustancia, y a veces con tonterías o desatinos». Por lo que se refiere al italiano, Sebastiani señala que *bla bla bla* indica «la presenza di chiacchiere inutili, puro rumore» (Sebastiani, *La lingua nella realtà composita dei fumetti*, p. 343).

⁴⁵ Véase, Roca, *Memorie di un uomo in pigiama*, pp. 66, 17, 18 y 29.

⁴⁶ De todos es conocida la influencia del inglés en el mundo del cómic y la presencia de numerosas onomatopeyas procedentes de este idioma en otras lenguas, sobre todo en sus inicios.

No obstante, a menudo también se recurre en la LM al préstamo léxico de forma inadecuada (Fig. 3).



FIG. 3: PACO ROCA, MEMORIE DI UN UOMO IN PIGIAMA, pp. 28, 10, 9 y 16

Así, por ejemplo, ‘PLAS’⁴⁷, onomatopeya utilizada en el TO para representar el sonido de un cachete, se mantiene inalterada en el TM, aunque en italiano el golpe que se da en la cabeza con la palma de la mano se transcribe por ‘CIAF’⁴⁸. Lo mismo sucede con ‘RAS RAS’⁴⁹, que acústicamente sugie-

⁴⁷ Roca, *Memorie di un uomo in pigiama*, p. 28.

⁴⁸ El término *plas* no aparece recogido en la lexicografía italiana, sí aparece por el contrario el fonosímbolo *ciaf*. En el artículo lexicográfico del *De Mauro* se señala que se trata de: «voce che imita il rumore di uno schiaffo oppure di un oggetto che cade nell’acqua». Mioni, por su parte, indica como ideófonos que se utilizan para representar el sonido de un tortazo: *splaf*, *ciaffy* *ciaffete* (Mioni, *Fece splash e, glu glu, affondo*, pp. 262-265). En líneas generales, para identificar los sonidos equivalentes en italiano a los diferentes fonosímbolos españoles hemos recurrido a la consulta de diferentes obras lexicográficas (*Vocabolario Treccani*, *Nuovo De Mauro*, etc.) y a la lectura de bibliografía específica sobre el tema (Mioni y Pietrini). Además, hemos contado también con la ayuda de Federico Brusco, ilustrador de cómics, a quien desde aquí damos las gracias por sus valiosos consejos y sugerencias.

⁴⁹ Roca, *Memorie di un uomo in pigiama*, p. 10.

re el sonido que se produce al rascarse con las uñas el cuero cabelludo; en italiano la forma equivalente sería ‘GRAT GRAT’ o ‘SGRAT’⁵⁰. También se mantiene ‘MUAK’⁵¹, onomatopeya utilizada en el área hispanohablante para expresar el sonido de un beso, sonido que en italiano se suele transcribir bien mediante la forma inglesa ‘SMACK’ o bien por ‘MUÀ’⁵². Lo mismo ocurre con ‘BROOM BROOM’⁵³, transcripción onomatopéyica usada para expresar en el TO el sonido producido por el motor de una moto; en italiano, en este caso, se recurre a ‘VROOM VROOM’ o bien ‘BRUM BRUM’⁵⁴.

En los cómics, como ya hemos señalado, la presencia de onomatopeyas e interjecciones contribuye a aumentar la expresividad y credibilidad de la oralidad ficticia. Por otra parte, como subraya Pietrini⁵⁵, los ideófonos colocados fuera de los globos pueden desempeñar «anche una funzione ‘narrativa’: grazie al loro valore olfrastico, consentono, supportati dal disegno, di portare avanti l’azione evitando lunghe didascalie»⁵⁶. Por consiguiente, consideramos que el traductor debe prestar especial atención a la hora de plasmar estas marcas de oralidad en el TM, respetando, obviamente, los hábitos de la cultura *fumettistica* italiana.

⁵⁰ Para un listado de los ideófonos más utilizados en italiano, véase Mioni, *Fece splash e, glu glu, affondò*, pp. 255-267 y Id., *Uao! Clap, clap! Ideofoni e interiezioni nel mondo dei fumetti*, pp. 89-92.

⁵¹ Roca, *Memorie di un uomo in pigiama*, p. 9.

⁵² En el *Vocabolario Treccani* bajo el lema *smack* se indica: «(smäk) interiez. ingl. [da (to) smack «schioccare, far schioccare», di origine onomatopeica]. – Nel linguaggio dei fumetti, forma grafica che riproduce il rumore di chi, con slancio, fa schioccare un bacio». En realidad, en los cómics italianos actuales es frecuente también el uso de *muà*, forma que aún no aparece recogida en la lexicografía italiana.

⁵³ Roca, *Memorie di un uomo in pigiama*, p. 16.

⁵⁴ Sobre *vroom*, el *Dizionario De Mauro* señala que se trata de: «ingl. voce che riproduce il rombo del motore di un veicolo in fase di accelerazione».

⁵⁵ Pietrini, *Parola di Papero...*, p. 157.

⁵⁶ Pietrini añade también que: «ciò avviene in particolare nel caso delle vignette costituite esclusivamente da ideofoni e immagine: è quanto può accadere ad esempio con un’esplosione, in cui la rappresentazione grafica dello scoppio, accompagnata dall’ideofono *boom*, sostituisce la descrizione/narrazione dell’evento, o anche nel caso di una zuffa ecc.» (*ibidem*, p. 157).

Por lo demás, en la serie de globos del TM (Fig. 2), aparte de alguna puntual inadecuación léxica⁵⁷ o de puntuación, sobre la que ahora nos detendremos, se recogen y trasladan correctamente las marcas de oralidad presentes en el TO. A excepción, como ya hemos señalado, de la onomatopeya situada fuera del globo ‘CHOF CHOF’.

Por lo que se refiere a la puntuación, como sostiene Mortara Garavelli, «le norme che disciplinano la punteggiatura sono sensibili alle distinzioni di generi testuali e di tipi compositivi»⁵⁸. Mortara Garavelli añade que «negli scritti svincolati da rigorose normative di genere le iniziative stilistiche individuali hanno uno spazio di manovra ampio e variegato: la varietà delle motivazioni rende le scelte interpuntorie largamente imprevedibili»⁵⁹. No obstante, e independientemente del género textual, no cabe duda de que la función preponderante de la puntuación sigue siendo «l'essere contemporaneamente al servizio dell'orecchio e dell'occhio»⁶⁰, en cuanto «nata per indicare le pause alla lettura e per provvedere alla demarcazione di unità sintattiche e delle loro relazioni»⁶¹. Por lo tanto, es evidente que las marcas gráficas contribuyen de manera determinante a orientar tanto la lectura exofásica (vocal y audible) como la endofásica.

Ahora bien, sobre el binomio puntuación y cómic, está claro que este género usa los signos de puntuación de manera peculiar privilegiando «l'interpunzione tendenzialmente emotiva per rendere l'espressività e la frammentazione del parlato»⁶².

⁵⁷ En la segunda viñeta se traslada erróneamente el adjetivo coloquial ‘chivato’ por el anglicismo *growl* (literalmente, ‘gruñido’). Un término más pertinente en italiano podría ser *spione*. En cuanto al texto del cartucho de esta viñeta: ‘Como el sentirse protegido y atendido las 24 horas del día...’, consideramos que una formulación más adecuada podría ser: *Come quello di sentirsi protetto e accudito le 24 ore del giorno...*; tampoco es del todo exacta la traslación de *emisión* por *cartoni*, de hecho, en la LM se hubiera podido seleccionar el término equivalente, es decir, *trasmissione*, que evoca también en italiano un tiempo pasado.

⁵⁸ Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, p. 48.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 48-49.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 7.

⁶¹ *Ibidem*, p. 7.

⁶² Morgana, *Stabile, convenzionale, mimetico: il teatro del fumetto*. Sobre el uso peculiar de los

Sobre la traslación de los signos grafemáticos, constatamos que a veces en el TM se altera la puntuación original. Por ejemplo, en el primer globo de la segunda viñeta leemos: «¡Papááá! ¡Un monstruo!» (Fig. 1)⁶³. En cambio, en el TM (Fig. 2), se opta por «Papààà, un mostro!!!», eliminando el primer signo de exclamación de cierre e introduciendo una coma para delimitar el vocativo. A continuación, se compensa, en parte, la elisión del primer punto exclamativo de cierre con la reiteración del segundo signo de exclamación de cierre en función emotiva-entonativa. Sobre el uso de este signo, hay que señalar que la reiteración del punto exclamativo de cierre, en general, es más frecuente en los cómics italianos que en los cómics en español⁶⁴. De hecho, para Petrini, el punto exclamativo «assurge a segno interpuntivo principale in grado di concentrare su di sé una vastissima gamma di significati»⁶⁵. Esta autora afirma asimismo que la abundancia de puntos exclamativos en el cómic es un recurso que permite subrayar la intensidad de los enunciados, eliminando así la enunciación plana o neutra.

En el TM comprobamos también que en algunos cartuchos (concretamente, en el segundo, tercero y cuarto) y globos (tercera viñeta y sexta) se han elidido los puntos suspensivos presentes en el TO. En cuanto a los puntos suspensivos, entre los principales usos normativos de este signo se señalan:

signos de puntuación en el cómic, véase también: Sebastiani, *La lingua nella realtà composita dei fumetti*, pp. 341-342; Pietrini, *Parola di Papero...*, pp. 57-67 y Serafini, *Questo è il punto...*

⁶³ En realidad, según la obra académica, el vocativo cuando ocupa el primer lugar del enunciado debe quedar fuera de la exclamación. Véase, Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, p. 390.

⁶⁴ Además, como señala Pietrini, «a parte l'accoppiamento di uno o più punti interrogativi ed esclamativi con soluzioni originali variabili all'infinito [...], è diffusissimo nei fumetti anche il loro utilizzo, singoli o variamente abbinati, a sostituire intere frasi simboleggiando stupore, incomprendimento, impazienza, ecc. Attraverso i tanti balloon contenenti esclusivamente punti interrogativi e/o esclamativi, si compie un processo di emancipazione di tali segni interpuntivi che si liberano dall'originaria funzione di 'inter-pungere' per acquisire valore autonomo» (Pietrini, *Parola di Papero*, p. 60).

⁶⁵ *Ibidem*, p. 59.

Marcar una pausa transitoria para expresar duda, temor, o vacilación.

Dejar el enunciado en suspenso con el fin de crear expectación.

Señalar un silencio significativo entre los interlocutores en el desarrollo de un diálogo, etc.⁶⁶.

Al margen de los usos establecidos, la colocación de los puntos suspensivos en el cómic muestra también una serie de peculiaridades. En primer lugar, hay que señalar que se constata una proliferación de los mismos en los cartuchos. De hecho, muchos cartuchos terminan con este signo, sobre todo porque su presencia permite obviar el límite espacial que impone este género. Es decir, los puntos suspensivos permiten marcar «l'attesa di ciò che sta per accadere nello sviluppo della vicenda»⁶⁷.

En el caso que nos ocupa, esto es, los cartuchos de la segunda, tercera y cuarta viñeta (Fig. 1), donde el narrador va enumerando los pequeños placeres de la infancia, los puntos suspensivos son utilizados, fundamentalmente, con intención enfática para crear expectación ante lo contado en los recuadros de texto de la parte superior de las viñetas. En este sentido, el español y el italiano coinciden en el uso de los puntos suspensivos como indicadores de modalidad con intención enfática, por lo tanto, no consideramos pertinente la sustitución de este signo en el TM por un punto (Fig. 2), porque con el cambio se altera el significado intencionalmente transmitido por el escritor en el TO.

En cuanto a los globos, constatamos que los puntos suspensivos se eliden en la tercera y sexta viñeta (Fig. 2). En la tercera viñeta (Figura1), este signo es utilizado de forma convencional como recurso expresivo para evidenciar la actitud ansiosa del protagonista: «¿Empieza ya, eh...? ¿Empieza ya...?». Además, en este globo los puntos suspensivos son usados también para «aumentare l'enfasi rafforzando esclamativi o interrogativi»⁶⁸.

⁶⁶ Véase, Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, pp. 394-400.

⁶⁷ Pietrini, *Parola di Papero...*, p. 61.

⁶⁸ Antonelli, *La punteggiatura in Italia...*, p. 202.

En cambio, en la sexta viñeta (Fig. 1), los puntos suspensivos antepuestos al enunciado son un reflejo de un uso peculiar que el cómic hace de este signo: «... Qué cosas tienes, cuando acabes el colegio irás al Instituto, luego a la Universidad y después trabajarás todos los días como tu padre». Efectivamente, en este globo los puntos suspensivos aluden a un discurso ya iniciado, esto es, al discurso presente en el segmento textual del recuadro superior. Así pues, en este caso, los puntos suspensivos sirven para señalar continuidad con el texto del cartucho. Se trata además de un uso ya muy estandarizado y consolidado, tanto en el cómic en general, como en los *fumetti* italianos en particular. Por consiguiente, creemos que hubiera sido oportuno recoger y mantener en el TM los mismos valores de modalización que estos signos de puntuación presentan en el TO⁶⁹.

Aparte de los ya analizados, otro elemento que permite reflejar las diferentes voces y situaciones que se dan a lo largo de la narración es el de las variedades de la lengua. En las siguientes viñetas (Fig. 4), Roca introduce varios rasgos diatópicos para caracterizar a los dos obreros según el origen geográfico y social como procedentes del área hispanoamericana⁷⁰.

Como es notorio, una de las características más destacadas del español de América es el hecho de que en muchas zonas se producen alargamientos de vocales tónicas. En esta secuencia encontramos: *claaaro*, *modeerno*, *señoor*, *muuucho*, *poneernos*, *comeer*, etc. Otro elemento que contribuye también a la caracterización de los dos personajes es el uso del diminutivo ‘ahorita’, adverbio de tiempo coloquial, como se recoge en DRAE⁷¹, muy usado en las Antillas y Colombia.

⁶⁹ Entre los usos prototípicos de los puntos suspensivos en los cómics, Sebastiani señala que: «possono collegare le battute tra più balloon, o essere utilizzati per segnalare al lettore, nelle didascalie, il passaggio di tempo, o ancora lo stupore o l'indecisione del personaggio di fronte a particolari situazioni. Talvolta indicano anche discorsi già cominciati» (Sebastiani, *La lingua nella realtà composita dei fumetti*, p. 341).

⁷⁰ Para un primer acercamiento al español de América, véase, Vaquero de Ramírez (1996a y 1996b).

⁷¹ ‘Ahorita’, según el Diccionario de la Real Academia es: «2. adv. t. *Ant. y Col.* Después, dentro de un momento, en seguida».



FIG. 4: PACO ROCA, MEMORIAS DE UN HOMBRE EN PIJAMA, p. 128

En las viñetas, la caracterización lingüística se combina, en perfecta sintonía, con el código plástico: aspecto físico, color de la piel, gestos, etc., de modo que todos estos factores nos permiten identificar, de forma genérica, a los dos albañiles como originarios de Hispanoamérica. En esta breve secuencia narrativa, la decisión del papa Benedicto XVI de eliminar el limbo, lugar «localizado entre el cielo y el infierno según una tradición católica surgida en la Edad Media»⁷², es usada por Roca para construir un gag y rebatir que el limbo sí existe.

⁷² Véase, *Del limbo al cielo sin pasar por el purgatorio*.

De hecho, mediante la narración autobiográfica de los mil y un imprevistos que hay que afrontar cuando se está de obras, a medida que pasan los días, el autor pasa de verse y autorrepresentarse como un Dios omnipotente a aceptar la realidad. De ahí que, en la última viñeta de la página, Roca perplejo y desolado, retome su aspecto normal y afirme que «cualquiera que haya tenido obras en casa es imposible que se tome en serio la Biblia»⁷³.

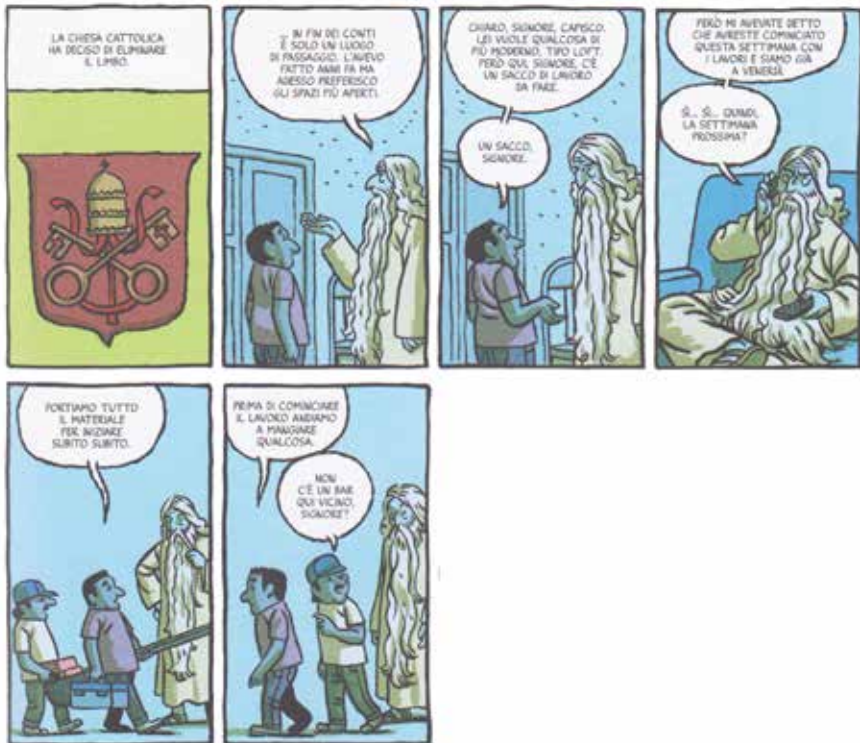


FIG. 5: PACO ROCA, MEMORIE DI UN UOMO IN PIGIAMA, p. 65

⁷³ Roca, *Memorias de un hombre en pijama*, p. 129.

No cabe duda de que en esta secuencia textual la variación idiolectal contribuye de forma determinante a provocar la sonrisa de los lectores. Efectivamente, la caracterización geográfica de los trabajadores le permite al autor reflejar un estereotipo muy extendido hoy en día, esto es, el de que entre los rasgos definitorios de los obreros procedentes Hispanomérica destacan la amabilidad, el ritmo pausado, etc. No obstante, ante la dificultad de encontrar rasgos lingüísticos supuestamente equiparables en la lengua meta, se opta por no caracterizar este rasgo en el TM (Fig. 5).

A modo de conclusión

En el apartado precedente hemos ejemplificado y descrito algunas de las dificultades traslativas que entrañan las marcas de oralidad del cómic *Memorias de un hombre en pijama*. En particular, es ya un lugar común que el trasvase de las variedades de la lengua afines a lo oral, como las variedades diatópicas, diastráticas y diafásicas es uno de los escollos más difíciles que tienen que afrontar los traductores. De hecho, a lo largo del tiempo se han propuesto diferentes soluciones, pero mucho depende, sin duda, de la función e importancia de los rasgos socio-situacionales en cada TO concreto⁷⁴. En nuestra opinión, es evidente que la desaparición de los rasgos marcados provoca la pérdida de información lingüística y sociocultural relevante para los lectores del TM. Así pues, creemos que en el último segmento textual (Fig. 4), donde se pone de manifiesto la variación lingüística según el origen geográfico y social del personaje, convendría tratar de plasmar también esas

⁷⁴ Por lo que se refiere a la variedad diatópica, en general, a la hora de afrontar este tipo de variación, como subraya Mayoral Asensio (1990), la mayoría de autores suelen identificar tres posibles enfoques: «el primero consiste en buscar un dialecto correspondiente en la lengua término (...). El segundo enfoque parte de la imposibilidad de encontrar ese equivalente y pretende la caracterización del dialecto original mediante la introducción de marcadores (léxicos, fonéticos, sintácticos o una combinación de los mismos) que sean fácilmente reconocibles por el lector. El tercer enfoque renuncia a caracterizar el texto de forma positiva en relación al dialecto» (*ibidem*, 40).

marcas dialectales en la LM (Fig. 5); por ejemplo, mediante el uso de elementos «léxicos que el lector de la lengua término identifique con el origen que marca el texto original»⁷⁵.

Otro elemento también muy relevante en la gramática del cómic, sobre todo por su poder expresivo y simbólico, son las onomatopeyas. Como ya hemos señalado, las onomatopeyas son tan convencionales como cualquier otra palabra sin analogías fonéticas. De hecho, cada lengua lexicaliza de manera diferente las onomatopeyas, de acuerdo con sus reglas fonológicas y grafemáticas. Cabe señalar además que en el área hispanófona se constata, desde hace años, la tendencia a seleccionar representaciones gráficas de los sonidos acordes con los patrones de la lengua española, mientras que la lengua italiana, en general, es más permeable a la penetración de préstamos crudos, sobre todo, procedentes del inglés. Desde nuestro punto de vista, el traductor para recoger y transmitir al lector del TM la rica expresividad que encierran estas palabras deberá encontrar en la LM las onomatopeyas más naturales para cada situación comunicativa específica, de manera que sean entendidas y adquieran en la LM la misma resonancia que tienen en la LO. En cambio, el análisis que hemos llevado a cabo refleja que cuando las onomatopeyas invaden las imágenes no son trasladadas nunca a la LM; aunque, obviamente, la presencia de onomatopeyas extrañas a la cultura *fumettistica* italiana puede sorprender a los lectores italianos, acostumbrados sin duda a otros 'sonidos', porque, como ya hemos puesto de relieve, cada lengua formaliza lingüísticamente los sonidos de la realidad de manera diferente.

Un último aspecto, aún poco estudiado en el ámbito hispánico, es el de la puntuación en el género cómic⁷⁶. Sobre estos signos, Mayans y Siscar soste-

⁷⁵ Mayoral Asensio, *Comentario a la traducción de algunas variedades de la lengua*, p. 41. Para un análisis pormenorizado de la problemática que supone la variación lingüística, véase, Samaniego Fernández y Fernández Fuertes, *La variación lingüística en los estudios de traducción*, pp. 325-342. En cambio, para una visión de conjunto sobre el italiano españolizado característico de los inmigrantes de origen latinoamericano, véase, Vietti, *Come gli immigrati cambiano l'italiano...*

⁷⁶ En efecto, no nos consta que en el ámbito hispánico exista un estudio específico donde se aborde el peculiar uso de los signos grafemáticos en el género cómic. De cualquier manera, para una expli-

nía ya en el lejano 1734 que las ‘distinciones o puntuaciones’ «son las que dan a la escritura el verdadero sentido i alma, de suerte que por ellas viene a ser la escritura una viva imitación del language, pues con ellas se notan las pausas i efectos que se denotan con la voz»⁷⁷. Con todo, como ya hemos puesto de relieve, en este género textual, el uso de los signos de puntuación se aleja a veces de los usos establecidos por convención: marcar las pausas, organizar el discurso, etc. De hecho, en el cómic, la puntuación es utilizada a menudo para reflejar o imitar la oralidad. Tanto es así que en la gramática del cómic existe ya una serie de convenciones específicas, compartidas por las diferentes lenguas y culturas, que recogen ese uso peculiar que este medio hace de los signos de puntuación. Por lo tanto, en nuestra opinión, el traductor no debería alterar en la LM ese conjunto de convenciones específicas del género que contribuyen de manera decisiva a reproducir la coloquialidad de lo oral.

cación pragmática del significado y uso de los signos de puntuación en español, véase, Figueras, *Pragmática de la puntuación*, en cambio, para un panorama general sobre el tratamiento de la puntuación en la *Ortografía* de la RAE y en otros manuales españoles de ortografía, escritura y comunicación, véase, Lala, *Puntuación y reglas: la trattazione della punteggiatura nella normativa sulla lingua spagnola*. Por último, para una visión de conjunto sobre la evolución de la puntuación tanto en español como en italiano, véase Carrera Díaz, *La punteggiatura in spagnolo e in italiano...*

⁷⁷ Mayans y Siscar, *Abecé español*, p. 155.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ANTONELLI, Giuseppe, *La punteggiatura in Italia. Dall'Ottocento a oggi*, en *Storia della punteggiatura in Europa*, Bice Mortara Garavelli (a cura di), Laterza, Bari 2008, pp. 178-210.
- BARBIERI, Daniele, *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*, Coniglio Editore, Roma 2010.
- BARBIERI, Daniele, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Carocci, Roma 2014.
- BARTHES, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, en *El análisis estructural*, Roland Barthes et al., Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1970, pp. 9-43.
- BEINHAUER, Werner, *El español coloquial*, Gredos, Madrid 1991.
- BELINCHÓN, Gregorio, *El dibujante Paco Roca lleva su día a día al cine*, en "El País Cultura", 4 de junio de 2012, versión electrónica <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/04/actualidad/1338835585_999195.html>.
- BLAS ARROYO, José Luis, *'Diga por qué, Diga por qué...'. La repetición en el debate político-electoral*, en "Revista de investigación lingüística", 1/2 (1999), pp. 5-42.
- BRIZ, Antonio, *El español coloquial: Situación y uso*, Arco/Libros, Madrid 1998.
- CARRERA DIAZ, Manuel, *La punteggiatura in spagnolo e in italiano: storia, norma e tradizione*, en "Studi italiani di linguistica teorica e applicata", 3/XL (2012), pp. 381-401.
- Dizionario della lingua italiana De Mauro*, versión electrónica <<http://dizionario.internazionale.it>>.
- EISNER, Will, *El cómic y el arte secuencial*, NORMA, Barcelona 2007.
- FIGUERAS, Carolina, *Pragmática de la puntuación*, Octaedro, Barcelona 2001.
- GASCA, Luis y GUBERN, Román, *Diccionario de onomatopeyas del cómic*, Cátedra, Madrid 2009.
- GASCA, Luis y GUBERN, Román, *El discurso del cómic*, Cátedra, Madrid 2011.
- GROENSTEEN, Thierry, *Il sistema fumetto*, Progloedizioni, Genova 2011.
- GUBERN, Román, *Prólogo*, en *Historietas, Cómic y Tebeos españoles*, Viviane Alary (ed.), Presses Universitaires du Miral, Toulouse Cedex 2002, pp. 7-11.
- ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA FONDATO DA GIOVANNI TRECCANI, *Vocabolario*, versión electrónica <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>.
- LALA, Letizia, *Puntuación y reglas: la trattazione della punteggiatura nella normativa*

- sulla lingua spagnola, en “RiCOGNIZIONI | Rivista di Lingue, Letterature e Culture Moderne”, 4/2 (2015), pp. 63-81.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio, *Abecé español*, María José Martínez Alcaide (ed.), Arco Libros, Madrid 1991.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto, *Comentario a la traducción de algunas variedades de la lengua*, en “Sendebarr”, 1 (1990), pp. 35-46.
- MIONI, Alberto, *Fece splash e, glu glu, affondò. L'ideofono come parte del discorso*, en *Parallela 4. Morfologia*, Monica Berretta, Piera Molinelli, Ada Valentini (a cura di), Atti del V Incontro Italo-Austriaco della Società di Linguistica Italiana a Bergamo, 2-4 ottobre 1989, Günter Narr, Tübingen 1990, pp. 255-267.
- MIONI, Alberto, *Uao! Clap, clap! Ideofoni e interiezioni nel mondo dei fumetti*, en *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta. Regole, invenzioni, gioco*, Emanuele Banfi, Alberto Sobrero (a cura di), Laterza, Bari 1992, pp. 85-96.
- MORGANA, Silvia, *Stabile, convenzionale, mimetico: il teatro del fumetto*, en *Enciclopedia Treccani*, 2012, versión electrónica <http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/fumetti/Morgana.html>.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, *Prontuario di punteggiatura*, Laterza, Roma-Bari 2013.
- NENCIONI, Giovanni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, en “Strumenti Critici X”, 1976, pp. 1-56.
- PIETRINI, Daniela, *Parola di Papero. Storia e tecniche della lingua dei fumetti Disney*, Franco Cesati, Firenze 2007.
- PONS BORDERÍA, Salvador, ‘*Que*’ inicial átono como marca de modalidad, en “Estudios de Lingüística”, 17 (2003), versión electrónica <dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=856241>.
- PORROCHE BALLESTEROS, Margarita, *Algunos aspectos del uso de ‘que’ en el español conversacional (‘que’ como introductor de oraciones “independientes”)*, en “Círculo de lingüística aplicada a la comunicación”, 3 (2000), versión electrónica <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=276219>>.
- QUIRÓS, Julián, *Paco Roca, el dibujante de sí mismo*, en Roca, Paco, *Memorias de un Hombre en Pijama*, Astiberri, Bilbao 2011.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, versión electrónica <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nueva Gramática de la Lengua Española*, Gredos, Madrid 2009.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Ortografía de la lengua española*, Espasa, Madrid 2010.
- ROCA, Paco, *Memorias de un hombre en pijama*, Astiberri, Bilbao 2011.
- ROCA, Paco, *Memorie di un uomo in pigiama*, traducción de Stefano Travagli, Tunué, Roma 2012.
- SAMANIEGO FERNÁNDEZ, Eva y FERNÁNDEZ FUERTES, Raquel, *La variación lingüística en los estudios de traducción*, en “EPOS: Revista de filología”, 18 (2002), pp. 325-342, versión electrónica <<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/viewFile/10221/9760>>.
- SEBASTIANI, Alberto, *La lingua nella realtà composita dei fumetti*, en “Quaderni dell’osservatorio linguistico”, 2003, pp. 316-344.
- SERAFANI, Francesca, *Questo è il punto. Istruzioni per l’uso della punteggiatura*, Laterza, Bari 2012.
- VAQUERO DE RAMÍREZ, María, *El español de América I (Pronunciación)*, Arco Libros, Madrid 1996a.
- VAQUERO DE RAMÍREZ, María, *El español de América II (Morfosintaxis y Léxico)*, Arco Libros, Madrid 1996b.
- VIETTI, Alessandro, *Come gli immigrati cambiano l’italiano. L’italiano di peruviane come varietà etnica*, FrancoAngeli, Milano 2005.
- VIGARA TAUSTE, Ana María, *Comodidad y recurrencia en la organización del discurso coloquial*, en Luis María Cortés Rodríguez (coords.), *El español coloquial: actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral: Almería, 23-25 de noviembre de 1994*, pp. 173-208, versión electrónica <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2045459>>.
- ZANETTIN, Federico, *Fumetti e traduzione multimediale*, en “Int´TRAlinea”, 1 (1998), versión electrónica <http://www.intraline.org/archive/article/Fumetti_e_traduzione_multimediale>.
- Del limbo al cielo sin pasar por el purgatorio*, en “El País”, 29 de noviembre de 2005, versión electrónica: <http://sociedad.elpais.com/sociedad/2005/11/29/actualidad/1133218803_850215.html>.

La última consulta a los sitios indicados se ha realizado el 29 de junio de 2016.

VIDEOKONFERENZEN: COMPUTERVERMITTELTES TANDEMLERNEN ZWISCHEN MÜNDLICHKEIT UND SCHRIFTLICHKEIT

- Elisabetta Longhi, Chiara Angelini, Katharina Jakob -

1. Einleitung

Beim Erlernen einer Fremdsprache ist der Kontakt zu Muttersprachlern¹ bekanntlich sehr förderlich, nicht zuletzt als Motivationsfaktor und vor allem zur Verbesserung der Sprechfertigkeit. Gerade diese Fertigkeit wird aus vielerlei Gründen in italienischen Universitäten anscheinend wenig geübt, denn der Schwerpunkt liegt hier oft, wie auch schon in der Schule, eher auf schriftlichem als auf mündlichem Sprachgebrauch².

Umso enthusiastischer nahm die Abteilung für Fremdsprachen der Universität Parma den Vorschlag des Mainzer universitären Sprachenzentrums eines gemeinsamen Tandemprojekts entgegen. Helmut Brammerts, einer der Wegbereiter des Tandemkonzepts³, definiert es als «Lernen durch authenti-

¹ Im Zuge der gebotenen Ambiguitätstoleranz, die von den Gender-Studies eingefordert wird, verwenden wir zur Personenbezeichnung neben sogenannten Shortsplitting-Formen (Teilnehmer/innen) auch Splitting-Syntagmen (Teilnehmerinnen und Teilnehmer), generische Maskulina (Teilnehmer) und nominalisierte Partizipien (Teilnehmende).

² Vgl. Tempesta, *Il parlato all'università*, S. 180-199 und Blühdorn, Foschi Albert, *Leggere e comprendere il tedesco*, S. 7.

³ Eine kurze Geschichte des Tandemkonzepts findet sich auf <http://www.tandemcity.info/index2.html>.

sche Kommunikation mit einem *native speaker*, der dem Partner als Modell dienen, ihn korrigieren und bei eigenen Ausdrucksversuchen unterstützen kann»⁴, und fügt hinzu: «Da Lernen im Tandem immer Kommunikation zwischen Angehörigen verschiedener Sprachgemeinschaften und Kulturen ist, ermöglicht es auch interkulturelles Lernen»⁵.

Dieser Aspekt der Interkulturalität machte das Projekt besonders attraktiv auch für die deutschen Studierenden, die schon ziemlich fließend Italienisch sprachen. Ihnen mangelte es jedoch mitunter an der Fähigkeit, je nach dem Sprech Anlass unterschiedliche Sprachregister zu benutzen, um auf Stilebene z.B. zwischen dem Diskussionsaustausch im Plenum und dem Plaudern mit Freunden zu unterscheiden. Fehlendes Sprachbewusstsein war daran weniger schuld als der Mangel an passenden Formulierungen. Grundlegende Zielsetzung des Tandemprojekts war, neben der notwendigen Wortschatzerweiterung, den Teilnehmenden das Argumentieren, und insbesondere das mündliche Argumentieren im akademischen Bereich, beizubringen.

Dies setzte unter anderem voraus, dass die Studierenden eine Kompetenz erlangen, bei der Sprachproduktion differenzierte Mündlichkeits- bzw. Schriftlichkeitsgrade anzunehmen, die in verschiedenen kommunikativen Situationen zum Erscheinen kommen. Den Rahmen für die Interaktion der Studierenden sollte computervermittelte Kommunikation (im Folgenden durch CVK abgekürzt) bilden, genauer Online-Videokonferenzen.

Ermöglicht wurde dies durch die entsprechende Software von Adobe Connect. Durch die zahlreichen unterschiedlichen Funktionen von Adobe Connect gestaltete sich die Interaktion, anders als bei den meisten Tandemprojekten, die sich auf eine einzige Modalität der Kommunikation (z.B. Small-Talk-Kurzdialoge zu zweit in alternativ wechselnden Sprachen) beschränken, als sehr vielfältig.

⁴ Brammeris, Little (Hrsg.), *Leitfaden für das Sprachlernen im Tandem über das Internet*, S. 2.

⁵ *Ibidem*.

Somit war sie geeignet, die vier Fertigkeiten, schriftliche bzw. mündliche Sprachproduktion bzw. -Rezeption, zu trainieren. Im Mittelpunkt stand dabei stets das Sprechen in all seinen Facetten, also auf dem Kontinuum zwischen mündlichem und schriftlichem Register, das in seiner Realisierung nicht zuletzt vom Computermedium mitbestimmt wird. Wie der Einflussfaktor 'Medium' zu werten ist und wie sich die computergestützte Lernumgebung auf den didaktischen Nutzen des Tandemlernens auswirkt, soll in diesem Beitrag veranschaulicht werden.

2. Online-Tandemlernen zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit

2.1 Theoretische Überlegungen zu Schriftlichkeit und Mündlichkeit

Dass die gesprochene und die geschriebene Sprache Unterschiede aufweisen und in vieler Hinsicht nicht vergleichbar sind, scheint auf der Hand zu liegen und wurde in der Forschung bereits vielfach diskutiert⁶. Die Kommunikationsbedingungen sind oft grundsätzlich verschieden, d.h. Situationen, in denen man eine Nachricht schriftlich verfasst, weichen oft von denen, in denen eine Nachricht mündlich konzipiert wird, ab. Das mag am Grad der Öffentlichkeit, am Planungsaufwand, an der Zahl und Art der Gesprächspartner, an der Dialogizität bzw. Monologizität liegen⁷. Diese Vielzahl an involvierten Faktoren, die sich alle auf die letztendliche Gestalt einer sprachlichen Botschaft auswirken und so sprachliche Variation bedingen, werden ergänzt von Faktoren, die materiell begründet sind, man könnte auch sagen medial⁸. Das betrifft in erster Linie die Frage, ob einer Botschaft eine graphi-

⁶ Vgl. Ehlich, *Text, Mündlichkeit, Schriftlichkeit*; Schwitalla, *Gesprochenes Deutsch* und besonders für die romanische Philologie Söll, *Gesprochenes und geschriebenes Französisch* und Koch, Oesterreicher, *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz*.

⁷ Eine elaborierte Liste dieser die Variation bedingenden Parameter findet sich bei Koch, Oesterreicher, *Gesprochene Sprache in der Romania*, S. 12.

⁸ Siehe Krefeld, *L'immédiat, la proximité et la distance communicative*, S. 272.

sche oder akustische Realisierung zugrunde liegt, ob die Nachricht also auf visueller oder akustischer Ebene produziert und rezipiert wird.

Schon bei Ludwig Söll (1985)⁹ werden Mündlichkeit und Schriftlichkeit weiter differenziert je nach medialer Realisierung auf der einen Seite und je nach Code auf der anderen Seite, d. h. der Konzeption einer Nachricht. Mit 'Konzeptualisierung'¹⁰ sind hier die kognitiven Prozesse gemeint, die der sprachlichen Realisierung zu Grunde liegen. Es ergibt sich ein Vierfelderschema, das die Kombinationen medial schriftlich – schriftlicher Code (z.B. ein Zeitungsartikel¹¹); medial mündlich – mündlicher Code (z.B. ein Gespräch am Frühstückstisch zwischen einem Ehepaar); medial mündlich – schriftlicher Code (z.B. eine Politikerrede) und medial schriftlich – mündlicher Code (z.B. Chat über Computermedien bzw. das Smartphone) beinhaltet.

Dieses Schema wurde weiter ausgearbeitet im besonders in der romanistischen Forschung vielfach zitierten Modell von Peter Koch und Wulf Oesterreicher (1985, 2001, 2011² [1990]); weitere wichtige Ansätze und Anwendungen dazu liefern in der italienischen Forschung unter anderen Sabatini (1982), Lavinio (1990) und D'Achille (2010).

Koch/Oesterreicher nehmen zwar Bezug auf das Schema von Söll, betonen aber seinen graduellen Charakter; es handele sich vielmehr um ein Kontinuum, wobei Mündlichkeit und Schriftlichkeit (hier konzeptionell) die zwei Extrempole darstellten. Man spricht also davon, dass sich Äußerungen an verschiedenen Stellen in der Nähe zum Pol der Mündlichkeit bzw. zum Pol der Schriftlichkeit lokalisieren lassen.

Als Synonym für die konzeptionelle Mündlichkeit wird von Koch/Oesterreicher der Begriff der «kommunikativen Nähe» eingeführt¹², Gegenstück dazu bildet die «kommunikative Distanz»¹³; erstere wurde ins Italienische

⁹ Söll, *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*, S. 17ff.

¹⁰ Vgl. Levelt, *Speaking – From Intention to Articulation*.

¹¹ Koch, Oesterreicher, *Gesprochene Sprache in der Romania*, S. 6.

¹² *Ibidem*, S. 10.

¹³ *Ibidem*.

übersetzt mit «immediatezza»¹⁴, also das, was man prototypisch mit ‘oralità’ verbindet. Wenn wir also im vorliegenden Artikel von Mündlichkeit (‘oralità’) sprechen, z.B. im Zusammenhang von für das Mündliche typischen Formulierungen, meinen wir stets die konzeptionelle Mündlichkeit, die Umgangssprache also, die man als prototypisch für das Face-to-Face-Gespräch empfinden würde.

Interessanterweise kommt nun aber diese konzeptionelle Mündlichkeit in unserem Projekt eben auch in einer medial schriftlichen Form vor, nämlich der des Chats zwischen den Konferenzteilnehmern, ganz im Gegensatz zu den medial und auch konzeptionell schriftlichen, ausformulierten Wikis¹⁵ auf der Plattform Moodle, die ebenfalls in die Gestaltung der Videokonferenzen einbezogen wurde. Diese Kombinationen aus vielseitigen Erscheinungsformen liegen auch am Computermedium, das für die Durchführung des Projekts genutzt wurde.

Schon Sabatini (1982)¹⁶ erkannte, dass die damals aufkommenden Techniken der Kommunikationsübertragung neben Mündlichkeit und Schriftlichkeit eine neue Dimension mit eigenen Eigenschaften erschaffen würden, sodass das herkömmliche bilaterale Modell ‘scritto-orale’ durch das dreistufige Modell ‘orale-scritto-trasmesso’ ersetzt werden sollte. Gerade dieses Dreiermodell diente als Basis für Lavinios Textklassifizierung (1990)¹⁷, welche Kommunikationsmedien und –Situationen als ausschlaggebende Kriterien in den Vordergrund stellte. Mit der Zeit hat sich allerdings immer deutlicher herausgestellt, dass das Übertragene keine Kategorie an sich darstelle, es gebe vielmehr unterschiedliche Erscheinungsformen, die nach D’Achille (2010)¹⁸ jeweils eher dem ‘parlato trasmesso’ oder dem ‘scritto trasmesso’ zuzuschreiben seien.

¹⁴ Koch, *Oralità/Scrittura e mutamento linguistico*, S. 18.

¹⁵ Dabei handelt es sich um eine Funktion der Plattform, durch die in Gemeinschaftsarbeit mehrerer Autoren, Texte erstellt, bearbeitet und anderen Nutzern der Plattform zugänglich gemacht werden können (ähnlich wie bei der Online-Enzyklopädie wikipedia.org).

¹⁶ Vgl. Sabatini, *La comunicazione orale, scritta e trasmessa*.

¹⁷ Vgl. Lavinio, *Teoria e didattica dei testi*.

¹⁸ Vgl. D’Achille, *L’italiano contemporaneo*.

Vor allem durch die sogenannten ‘Neuen Medien’ haben sich viele neue Kommunikationsformen durchgesetzt, woraus textlinguistisch schwer klassifizierbare Mischformen entstanden sind. Erst die Fähigkeit, je nach Situation und Kontext problemlos zwischen diesen Registern hin- und herzuwechseln, zeichnet den kompetenten Sprecher aus. In der Muttersprache stellt dieser Wechsel, sofern die Sprecher über die verschiedenen Register und über ein dementsprechend entwickeltes Sprachbewusstsein verfügen, in der Regel keine Schwierigkeit dar. In der Fremdsprache allerdings müssen die Merkmale der einzelnen Register explizit erlernt werden. In diesem Sinne ist das Konzept von Koch/Oesterreicher, aber auch anderer Linguisten wie Behaghel¹⁹ und Hartung²⁰, dass es in einer Sprache keine «scharfe Trennlinie» zwischen geschriebener und gesprochener Sprache gibt, «sondern [...] **gradweise Abstufungen** [...]»²¹, für unser Projekt besonders interessant.

Dies beschreibt sehr gut das Unterrichtsziel in unserem Projekt: angestrebt war eine Art der Kommunikation, die vielfältig und abwechslungsreich ist, den Lernenden ganzheitlich fordert und vom facettenreichen Spektrum menschlichen Sprechens – vom akademischen bis zum kolloquialen Register – gekennzeichnet ist. Begünstigt wurde dies durch die Wahl und Eigenschaften des Computermediums als Träger bzw. Überträger der Kommunikation.

2.2 Computervermittelte Kommunikation (CVK) und der Einfluss des Mediums

Bei der linguistischen Analyse von CVK wird auch der Frage nach dem Einfluss des spezifischen Kommunikationsmediums an sich nachgegangen. Dies rührt daher, dass vermutet wird, dass sich Sprecher bzw. ‘Schreiber’ (und in gewisser Hinsicht auch Leser/Hörer) anders verhalten – was sich sprachlich manifestiert – je nachdem, über welches Medium sie miteinander kommunizieren.

¹⁹ Behaghel, *Geschriebenes Deutsch und gesprochenes Deutsch*, S. 24.

²⁰ Hartung, *Prinzipien der Organisation mündlicher und schriftlicher Kommunikation*, S. 8f.

²¹ Schwitalla, *Gesprochenes Deutsch*, S. 20.

Susan Herring definiert CVK (englisch: CMC) als «predominantly text-based human-human interaction mediated by networked computers or mobile telephony»²². Herring führt weiter aus: «Most CMC currently in use is text-based, that is, messages are typed on a computer keyboard and read as text on a computer screen, typically by a person or persons at a different location from the message sender»²³. Internettelefonie zählt ebenso zur Computervermittelten Kommunikation, da sie aber nicht textbasiert ist (zumindest nicht, wenn ein enger Textbegriff zugrunde gelegt wird), steht sie weniger im Fokus der jüngeren linguistischen Forschung, die ihr aufgrund der Nähe zum konventionellen Telefongespräch weniger innovatives Potential zugesteht als der textbasierten CVK²⁴.

In der CVK wurden einige sprachliche Innovationen festgestellt, die nur durch die spezifischen und neuen Kommunikationsbedingungen, wie sie durch den Computer, das Internet und Smartphones geschaffen wurden, erklärt werden konnten. Wie genau dieser Einfluss zum Ausdruck kommt und welche empirischen Methoden sich für dessen Nachweis eignen, darüber herrscht weitaus weniger Einigkeit²⁵.

Für das vorliegende Projekt ist die Frage insofern interessant, als unter anderem untersucht wurde, ob und in welchem Maß der Einfluss des Mediums subjektiv von den Studierenden wahrgenommen wurde und inwiefern dieser positiv oder negativ mit der Lernkurve in Verbindung gebracht werden kann.

Um jedoch den Einfluss des Mediums genauer untersuchen zu können, sollte an dieser Stelle zunächst erläutert werden, welchen Medienbegriff wir

²² Herring, *A Faceted Classification Scheme for Computer-Mediated Discourse*, S. 1.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ob dies gerechtfertigt ist oder nicht, darüber liegen bislang kaum empirische Untersuchungen vor, in dieser Studie soll dieser Frage aber nicht weiter nachgegangen werden.

²⁵ Für theoretische Ansätze und Modelle zu sprachlicher Variation in CVK siehe Haase *et al.*, *Internetkommunikation und Sprachwandel*; Dürscheid, *Medienkommunikation im Kontinuum von Mündlichkeit und Schriftlichkeit*; Ead., *Medien, Kommunikationsformen, kommunikative Gattungen*; Pistolesi, *Il parlar spedito*; Berruto, *Italiano parlato e comunicazione mediata dal computer*; Jakob, *La dimensione del medium nella variazione linguistica*.

im vorliegenden Beitrag zugrunde legen. Natürlich könnte man auch bereits die menschliche Stimme als Medium ansehen²⁶, davon wollen wir aber absehen und erst dann von medialer Vermittlung sprechen, wenn wir es zu tun haben mit «konkrete[n] materielle[n] Hilfsmittel[n], mit denen Zeichen verstärkt, hergestellt, gespeichert und/ oder übertragen werden können»²⁷.

Im Fall unseres Unterrichtsprojekts ist das Medium also zunächst der Computer; die genaue Art der medialen Übertragung, so wie sie die User wahrnehmen und nutzen können, wird bestimmt durch die Funktionen und Tools der Software Adobe Connect. Hier tritt das Übertragungsmedium 'Computer' in der Form eines Hybridmediums auf, das audiovisuelle und graphische Eigenschaften und Realisierungsmöglichkeiten vereint. Die Videokonferenzen wiederum können als eine 'Kommunikationsform' beschrieben werden. Christa Dürscheid unterscheidet 'Kommunikationsformen' von 'Kommunikationsmedien'²⁸. Die E-Mail zum Beispiel ist somit kein Medium, sondern eine Kommunikationsform. Die Kommunikationsform 'Videokonferenz' stellt nun neben ihrer prototypischen und wichtigsten Funktion der Internettelefonie verschiedene andere Tools zur Verfügung, wie den Internet Relay Chat (IRC) / Instant Messaging, und z.T. auch non-verbale Tools wie das virtuelle Handheben, das den Wunsch nach der Übernahme eines *turn* ausdrückt, also diskursstrukturierende Funktion hat. Natürlich leistet auch die Kamera eine wichtige Funktion, indem sie nonverbale Zeichen (Mimik und z.T. auch Gestik) überträgt.

Gemäß dem Kanalreduktionsmodell²⁹ haben wir es im Vergleich mit dem als 'prototypisch' und als 'beste' Form der Kommunikation betrachteten Face-to-Face-Gespräch bei CVK mit einer defizitären Interaktionsform zu tun³⁰. Jedoch ist diese kulturpessimistische Perspektive in der Forschung

²⁶ Vgl. Holly, *Zur Rolle von Sprache in den Medien*, S. 65.

²⁷ Dürscheid, *Medienkommunikation im Kontinuum von Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, S. 39.

²⁸ Vgl. Dürscheid, *Medien, Kommunikationsformen, kommunikative Gattungen*.

²⁹ Vgl. Sproull, Kiesler, *Reducing Social Context Cues*; Idd., *Two-Level Perspective on Electronic Mail in Organizations*.

³⁰ Auch Telles/Vassallo sind dieser Ansicht und bezeichnen das Face-to-Face-Tandem als «the

mittlerweile überholt und es ist allgemein anerkannt, dass das, was früher im Rahmen der sogenannten «Media Richness Theory» (kurz MRT) von Richard L. Daft und Robert H. Lengel³¹ als *lean medium* bezeichnet wurde, über verschiedenste Wege der Kompensation verfügt, beispielsweise die Emoticons, mit denen Ironie markiert oder eine Aufforderung oder Kritik abgemildert werden kann. Diese Funktionen übernehmen eine nicht unerhebliche Rolle dabei, den Vertrautheitsgrad zwischen den beteiligten Studierenden zu erhöhen, die TeilnehmerInnen hatten sich schließlich vor der ersten Sitzung noch nie gesehen und es bestand keine Gelegenheit zum formlosen Kennenlernen. Ein dennoch – trotz zumindest anfangs völliger Unbekanntheit der Interaktanten – relativ problemloser Ablauf der Kommunikation mit teilweise regem Informationsaustausch ist sicherlich auch der gewählten Kommunikationsform zu verdanken, welche die Illusion eines gemeinsamen kommunikativen Raumes schuf. Dieser ist auch eine Voraussetzung, um effektives Tandemlernen zu ermöglichen.

3. Beschreibung des Projekts

3.1 Technische Voraussetzungen

Während das Tandemkonzept bereits eine fast fünfzigjährige Geschichte hinter sich hat, ist deren Entwicklung, die unter der Bezeichnung eTandem (auch Teletandem³²) bekannt ist, viel jünger. Sie entstand und entfaltete sich Hand in Hand mit der Verbreitung des Computers und der computervermittelten

richest and most complete» (Telles, Vassallo, *Foreign language learning in tandem*, S. 32), vorausgesetzt, dass sich die Gelegenheit dazu bietet, was selten der Fall sei.

³¹ Vgl. Daft, Lengel, *Information Richness*; Daft, Lengel, *Organizational Information Requirements, Media Richness and Structural Design*.

³² Siehe Telles, Vassallo, *Foreign language learning in tandem*, S. 32-35. Es soll hier angemerkt werden, dass das Präfix Tele- eigentlich die räumliche Distanz der Kommunikationspartner unterstreicht, die durch die Technik überwunden wird.

Kommunikation. Brammerts experimentierte erstmals 1992 mit den Möglichkeiten der E-Mail für Tandemprojekte³³ und seitdem haben sich viele weitere Programme als vorteilhaft für das Sprachenlernen im eTandem erwiesen³⁴. Viele dieser Programme und Tools, z. B. Skype®, sind nicht für didaktische Zwecke, sondern zu ganz allgemeinen Kommunikationszwecken entwickelt worden. Gerade dieses Bewusstsein der Nutzer darüber, dass sie sich nicht auf rein didaktischen Methoden stützen, sondern auf allgemein gebräuchliche und im Alltag etablierte Technologien zurückgreifen, lässt auch die Lernerfahrung authentischer erscheinen, wodurch man sich eine erhöhte Motivation erhofft.

Unter den verschiedenen Videokonferenzprogrammen, die uns zur Verfügung standen, hatten wir prinzipiell die Wahl zwischen Skype, und dem komplexeren und kostenpflichtigen, dafür jedoch professionelleren Adobe Connect, das mehr Funktionen bietet, wie beispielsweise das Handheben bei Redewunsch. Diese zusätzlichen Funktionen erschienen uns didaktisch relevant. Videokonferenzen mit der Software Adobe Connect bieten den Teilnehmern einerseits die Möglichkeit, über eine audiovisuelle Verbindung miteinander in Kontakt zu treten, andererseits können Texte visualisiert und zum Teil auch produziert werden. Diese in vieler Hinsicht 'hybride' Kommunikationsform eignet sich, um alle vier Fertigkeiten zu trainieren.

Die Studierenden wurden vor der ersten Konferenzsitzung in die Benutzung der Software eingeführt. Als Lernplattform während und zur Vorbereitung der Konferenzsitzungen fungierte die Mainzer Version von Moodle, die, genau wie der virtuelle Konferenzraum selbst, über Passwort zugänglich war und unter anderem zum Hochladen von Lesetexten diente.

Neben den erwähnten Softwares bestand die technische Ausrüstung aus Computerarbeitsplätzen, die je mit einem Headset und einer Webcam versehen waren, des Weiteren war eine unumgängliche Voraussetzung für das

³³ Über das daraus entstandene LINGUA-Projekt "International E-Mail Tandem Network" wird im oben zitierten Band *Leitfaden für das Sprachlernen im Tandem über das Internet* berichtet.

³⁴ Eine schon veraltete, aber detaillierte Schilderung dieser Tools wurde von Gary A. Cziko in seinem Aufsatz *Electronic tandem language learning (eTandem)* unternommen.

gute Gelingen der Videokonferenzen eine schnelle Internetverbindung via Kabel oder WLAN.

Obwohl die Ausstattung der Computerarbeitsplätze an den Universitäten Mainz und Parma sehr unterschiedlich war und die infolgedessen nötige Anpassung nicht immer reibungslos ablief, funktionierte es am Ende auch dadurch, dass das Augenmerk stets auf das Wichtigste gerichtet wurde, die Qualität der Audioeinrichtung hatte also Priorität vor der Bildeinrichtung. Nebensächlich war die Videoübertragung dennoch nicht, da sie trotz der räumlichen Entfernung ermöglichte, dass die virtuellen³⁵ Gespräche Face-to-Face-Interaktionen ähnelten, indem auch nonverbale Kommunikation möglich war.

Herausforderungen didaktischer Art werden im folgenden Abschnitt erörtert.

3.2 Sprachlich-didaktische Voraussetzungen

In diesem Projekt wurde sowohl für die deutschen als auch für die italienischen Studierenden ein Kompetenzniveau von mindestens B2 des GER als Voraussetzung festgelegt. Das lag einerseits schlicht an den Lernergruppen der Dozentinnen, lässt sich aber andererseits auch dadurch rechtfertigen, dass bei einem Niveau von A1-2 ein flüssiger Ablauf und die Beschäftigung mit z. T. wissenschaftlichen Themen schwieriger realisierbar gewesen wäre.

Wenngleich beide Gruppen das erwünschte Kompetenzniveau erfüllten, wiesen sie sprachliche Unterschiede auf, zurückzuführen auf die jeweils angewandten Unterrichtsmethoden und Unterrichtsziele sowie auf den Lebenshintergrund der Teilnehmerinnen und Teilnehmer. Bei den Studierenden aus Mainz handelte es sich in manchen Fällen um in Deutschland geborene Kinder italienischer Migranten, die in der Familie und eventuell im Urlaub

³⁵ ‘Virtuell’ soll hier nicht etwa implizieren, dass die Kommunikation weniger ‘real’ ist, sondern wird immer dann verwendet, wenn Onlinekommunikation im Gegensatz zur ‘konventionellen’ Face-to-Face-Kommunikation beschrieben wird.

bei den Verwandten, eben nicht in der Schule, Italienisch gelernt hatten. Andere hatten sich z.B. als Erasmus-Studierende länger in Italien aufgehalten. Bei den Italienern war es umgekehrt: Sie reisten verhältnismäßig wenig nach Deutschland oder Österreich und waren in ihrem Alltag kaum der deutschen Sprache ausgesetzt, befassten sich also mit der deutschen Sprache hauptsächlich im Rahmen ihres Germanistikstudiums. Überdies hatten viele von ihnen schon in der Schule begonnen, Deutsch zu lernen. Aufgrund ihrer Studienausrichtung achteten sie auf korrekte grammatische Ausdrucksweise und Orthographie, oft fehlte ihnen jedoch der Wortschatz, um sich frei und spontan auszudrücken. Die deutsche Gruppe war kommunikativer orientiert, was ihren Bedürfnissen durchaus entsprach: Sie bestand aus Studierenden unterschiedlicher Fakultäten, bei denen die Verständigung mit Gleichgesinnten an erster Stelle stand, die Anzahl der Fehler erschien ihnen dabei als nebensächlich. Diese Informationen zur Sprach- und Lernbiographie der Teilnehmer wurde in einer informellen Vorbesprechung mündlich erhoben, die Einschätzung der sprachlichen Kompetenzen stützte sich auf den Dozentinnen vorliegende vorangehende Prüfungsleistungen, da diese aber nicht einheitlich erhoben wurden, beruht ein Teil der Aussagen über das Kompetenzniveau der Studierenden auf der Intuition der betreuenden Dozentinnen.

Die von den Dozentinnen wahrgenommene sprachliche Diskrepanz zwischen den beiden Lernergruppen sollte durch unterschiedliches Briefing überwunden werden: Die italienische, kommunikativ schwächere Gruppe hatte im Wintersemester 2014/2015 nicht nur die für die Konferenzen vorgesehenen zwei Wochenstunden zur Verfügung, sondern zusätzlich zwei Stunden, die für einen Vorbereitungs- bzw. Begleitkurs eingesetzt wurden. In diesem Kurs standen Lektüre und vor allem Konversation im Vordergrund. Neben der Besprechung und Zusammenfassung der Lektüre wurden Arbeitsblätter mit Wortschatzstrukturen ausgehändigt, besonders im Bereich des Argumentierens, des Verknüpfens von Sätzen mittels Konjunktionen sowie des (pragmatisch höflichen) Zustimmens und Widersprechens.

Grundlage für die Diskussionen während der virtuellen Konferenzen waren, als vorbereitende bzw. begleitende Lektüre, zwei verschiedene, jedoch thematisch und inhaltlich ähnlich ausgerichtete Bücher. Die deutschen Stu-

dierenden lasen *La Deutsche Vita* von Antonella Romeo und die italienischen Deutschstudierenden Jan Weilers *Maria, ihm schmeckt's nicht*. Im Sommersemester 2015, in dem aus organisatorischen Gründen kein Begleitkurs an der Universität Parma mehr stattfinden konnte, wurde in Mainz Antonella Romeos *La Deutsche Vita* im Original und in Parma die deutsche Übersetzung von Romeos Roman gelesen. Die homogeneren Inhalte vereinfachten die Vorbereitung des Materials für die Plenumsdiskussionen.

Übergeordnetes Thema stellte stets die Interkulturalität dar, hier also die Beziehungen zwischen Italienern und Deutschen. Um die Diskussion darüber auf eine objektive und möglichst wissenschaftliche Basis zu stellen, wurden verschiedene Themen aus der interkulturellen Pragmatik und der Soziologie behandelt, wie Halls Eisbergmodell³⁶, Theorien zu Auto- und Heterostereotypen und zudem Sozialgeschichtliches wie die Geschichte der italienischen Immigration nach Deutschland und damit verbunden Überlegungen zur Integration sowie Theorien zum Bilingualismus. Natürlich konnten all diese Themen nur sehr oberflächlich und mit wenig wissenschaftlichem Tiefgang behandelt werden. Ziel war vielmehr, den Studierenden einen Einblick zu verschaffen und sie an die Breite und Komplexität interkultureller Studien heranzuführen, und natürlich einen Gesprächsanlass zu liefern.

Durch dieses zusätzliche Angebot an Materialien und Themen, die z.T. während der Sitzung behandelt wurden, z.T. zuhause von den Studierenden vorzubereiten waren, sollte erreicht werden, dass die Studierenden ihre persönliche Meinung reflektiert ausdrücken und eine Diskussion über unterschiedliche Standpunkte führen können. Des Weiteren sollte eine möglichst objektive Analyse der eigenen Erfahrungen im Zielland ermöglicht werden. Einige der Materialien wurden mit der deutschen Gruppe geteilt, um einen gemeinsamen Ausgangspunkt für die Diskussion zu haben, andere waren dagegen spezifisch für Deutschlernende gedacht und diesen vorbehalten.

³⁶ Siehe Hall, *Beyond Culture*.

Im Unterschied zu der Unterrichtsgestaltung in Parma, wo die Videokonferenzen und der Begleitkurs zusätzliche Deutschstunden erforderten, war das Tandemprojekt in Mainz in den Italienischkurs integriert, d.h. es waren keine zusätzlichen Stunden vorgesehen. In der übrig bleibenden Zeit konzentrierte sich die Dozentin also auf die grammatischen Strukturen, denn Gelegenheit für Konversation bot ja bereits der virtuelle Raum. Die unterschiedlichen Stärken und Schwächen der beiden Gruppen zeigten sich während der Videokonferenzen dahingehend, dass die deutschen Studierenden die italienischen beim Formulieren der Sätze unterstützten und vor allem zu einem größeren Wortschatz verhalfen, während die Studierenden aus Parma besonders auf die Fehler ihrer Tandempartner achteten³⁷.

Damit diese gegenseitige Hilfe zustande kam, sollte neben dem oben erwähnten möglichst äquivalenten sprachlichen Kompetenzniveau auch die Teilnehmerzahl in etwa gleich hoch sein. Eine Gruppengröße von ca. 10-12 Personen sollte nicht überschritten werden, da sonst die Redeanteile der einzelnen Studierenden in der Plenumsdiskussion zu gering ausfielen.

3.3 Ablauf des Projekts

Die Videokonferenzen fanden mit zwei unterschiedlichen Lernergruppen in beiden Semestern des Studienjahres 2014-15 wöchentlich statt, wobei die zwei Zyklen in Bezug auf Strukturierung und Aufgaben teils voneinander abwichen. Besonders für das Trainieren der Sprechfertigkeit hatte dies unterschiedliche Konsequenzen.

Im Wintersemester 2014/2015 begann jede Adobe-Connect-Sitzung mit einem Referat, das von einem deutschen und einem italienischen Kursteilnehmer vorbereitet und dann in Form eines Partnerreferats vorgetragen wurde. Die Themen für die Referate wurden von den Dozentinnen vorgeschlagen und

³⁷ Dies zeigte sich durch die Analyse der Videoaufnahmen während der Konferenzsitzungen. Auf Anfrage an die Verfasserinnen können die Videomitschnitte zugänglich gemacht werden.

bezogen sich auf Zitate aus den behandelten Büchern. Es folgte eine Diskussionsphase im Plenum und anschließend in Gruppen von je zwei Konferenzteilnehmern, die in separaten virtuellen Konferenzräumen zur gleichen Zeit ein Individualtandem durchführten. Hierzu schaltete der Techniker die Konferenzschaltung aus und führte stattdessen jeweils einen Teilnehmer aus Italien mit einem Teilnehmer aus Deutschland in separaten 'Konferenzräumen' (vgl. Skype-Gespräch) zusammen. Der Bildschirm der Dozentinnen zeigte einen Überblick über alle separaten Räume, allerdings rein visuell, untereinander konnten sie jedoch wie in der Phase zuvor audio-visuell in Kontakt treten.

Diese Unterrichtsgestaltung wurde durch entsprechende technische Einstellungen möglich gemacht: Während der Kurzpräsentation hatten nur die Vortragenden das Wort, denn die Mikrofone aller anderen Studierenden wurden von dem Veranstalter, d.h. dem Techniker oder von den Moderatorinnen, d.h. den Lehrkräften selbst, die gleichfalls dazu befähigt waren, stummgeschaltet. So konnten die Dozentinnen auch den weiteren Verlauf der Sitzung steuern, indem sie denjenigen, die ihre virtuelle Hand hoben, das Wort übergaben: Auf diese Weise wurde eine geordnete Abfolge der Redebeiträge während der Diskussion im Plenum garantiert. Ganz anders war es bei den darauf folgenden Gesprächen in kleineren Gruppen, normalerweise zu zweit, wo die Tandempartner jederzeit sprechen konnten und sich die Redebeiträge manchmal so überschneiden bzw. die Partner sich gegenseitig unterbrechen, wie es typischerweise in Face-to-Face-Gesprächen vorkommt.

Ohne diese Funktionen von Adobe Connect wäre die Kommunikation in ihrer Verständlichkeit beeinträchtigt gewesen, denn im virtuellen Raum können sich die Beiträge der Gesprächspartner sonst häufiger überlappen als in Situationen, in denen die Gesprächspartner physisch präsent sind. Dies liegt darin begründet, dass die Konferenzteilnehmer die Lippenbewegungen der anderen Sprecher nicht so schnell und deutlich wahrnehmen, da bei vielen Teilnehmern die einzelnen Kamerabilder am Bildschirm stark verkleinert erscheinen.

Der Bildschirm diente während der Referate außerdem zum Anzeigen der Handouts, die in Partnerarbeit in Moodle-Wikis verfasst worden waren. Im virtuellen Raum stand außerdem ein Chatfenster zur Verfügung, das meistens zur Meldung und Lösung von eventuell aufkommenden technischen Problemen verwendet wurde. Auch hierbei sollten die Teilnehmer die Bei-

träge in ihrer jeweiligen Chatsprache verfassen. Ein weiterer Schreibenanlass erfolgte beim Ausfüllen eines vorgegebenen Formulars, in dem alle Teilnehmer anhand der Notizen, die sie sich während der Plenumsdiskussion gemacht hatten, die Stellungnahmen und Argumente zusammenfassten.

Im Sommersemester 2015 wurden diese schriftlichen ‘Protokolle’ der Sitzungen so erweitert, dass sie auch die Diskussion in den Arbeitsgruppen umfassten. Durch die zeitnahe Korrektur durch die Dozentinnen wurde die korrekte Ergebnissicherung gewährleistet. Zu diesem Zweck wurde auch ein Glossar in Moodle erstellt, wo die Studierenden im Anschluss an die Videokonferenzen die neu gelernten Wörter und Begriffe eintrugen und definieren bzw. paraphrasieren sollten.

Auch die Unterrichtsstruktur wurde im Sommersemester 2015 geändert, um die aktive Teilnahme zu fördern und effektiver zu machen. Die Studierenden sollten nicht mehr zu Hause ihren Partner in Italien bzw. Deutschland kontaktieren und gemeinsam an einem Referat arbeiten: Das Ergebnis war in den meisten Fällen ein wenig spontaner Vortrag gewesen, dem die anderen überwiegend passiv zugehört hatten. Sie waren nun stattdessen verpflichtet, sich durch Begleitlektüren und Hörverstehen (Videos und Podcasts) noch mehr auf die Diskussionen im Plenum vorzubereiten und aktiv daran teilzunehmen.

Erstens waren stets alle im selben Ausmaß beteiligt, während vorher die Vortragenden zweifellos mehr Arbeit geleistet hatten als die Zuhörenden; zweitens dauerte die Diskussion im Plenum länger, denn die Einstiegsphase war nun kürzer und bestand lediglich aus einer Hinführung zum Thema durch Bilder, Videos, Sätze oder Lieder, die als Diskussionsanregungen dienten.

Die Dozentinnen haben nicht nur diese Stimuli aufmerksam ausgewählt, sondern die Debatte derart moderiert, dass sich alle Beteiligten meldeten bzw. melden sollten. Zurückhaltende Studierende wurden gelegentlich direkt angesprochen und um ihre Meinung gefragt. Als Maßstab für den letztendlich regen Meinungsaustausch im Plenum kann man die Länge, Spontaneität und inhaltliche Vollständigkeit der mündlichen Beiträge anführen, worauf im Abschnitt 4 genauer eingegangen wird. Auch die abschließende Arbeit zu zweit hat im Sommersemester 2015 wie auch schon im Wintersemester 2014/2015 stets gut funktioniert. Gerade diese Abschlussphase war für das Tandemlernkonzept zentral.

3.4 Videokonferenzen als Tandemlernen

Bei einem Sprachtandem im eigentlichen Sinn handelt es sich normalerweise um ein Individualtandem bzw. Einzeltandem als Zusammenarbeit zwischen zwei Lernpartnern³⁸, nicht zwischen zwei Gruppen von Lernenden³⁹. Nach dieser Auffassung trifft die Bezeichnung 'Tandemlernen' also insbesondere auf die zweite bzw. dritte Phase unserer Videokonferenzen zu, in der die Teilnehmer einander paarweise zugeschaltet wurden und ein quasi Face-to-Face-Gespräch führten.

Doch auch hier wurde eine der Tandem-Grundregeln verletzt, da die Teilnehmer ihre Redebeiträge jeweils in der Zielsprache formulieren sollten, wie schon während der Diskussion im Plenum, was einen häufigen Wechsel von einer Sprache zur anderen mit sich brachte. Dass somit nicht nur in jeder Sitzung, sondern sogar in jeder Phase beide Sprachen verwendet wurden, war insofern untypisch für ein Tandem, als das Grundprinzip «languages must not be mixed»⁴⁰ verletzt wurde. Obgleich das Hörverstehen von authentischem muttersprachlichem Material kaum gegeben war, boten die vorbereitenden Inputs (und im Sommersemester 2015 auch die Einstiegsphase) anhand von Videos und Podcasts genug Gelegenheiten für diese Übungsart, was wiederum typisch und wichtig für das Tandemkonzept ist.

Wie bereits erwähnt, fördern solche Videos und Podcasts das interkulturelle Lernen, was einen Vorzug dieses Projekts darstellte. Interkulturelle Themen liefern erfahrungsgemäß viel Gesprächsanlass, bereiten den Teilnehmern Vergnügen und stimulieren letztendlich das, was Telles/Vassallo

³⁸ So wird es u.a. von Brammerts und Little (*Leitfaden für das Sprachlernen im Tandem über das Internet*, S. 2f.) konzipiert.

³⁹ Hans-Erich Herfurth spricht in solchen Fällen von binationalen Begegnungen (*Möglichkeiten und Grenzen des Fremdsprachenerwerbs in Begegnungssituationen*, S. 22; *Individualtandem und binationale Begegnungen*), andere Autoren wie Mark Bechtel (*Interkulturelles Lernen beim Sprachlernen im Tandem*, S. 16f.) und Katrin Biebighäuser (*Fremdsprachenlernen in virtuellen Welten*, S. 108) eher von Tandemkursen.

⁴⁰ Telles, Vassallo, *Foreign language learning in tandem*, S. 5.

als «pleasure of intercultural interaction»⁴¹ bezeichnen. Gemäß den Autoren spricht dies die Gefühlswelt der Lernpartner an und ist gerade deshalb ein wichtiger Bestandteil des Tandemkonzepts. Wenn eine emotive Nähe zum Gegenübersitzenden entsteht, werden eventuelle Verständigungsprobleme leichter und mit höherer Motivation behoben. Tatsächlich machten die Lernenden den Eindruck, als ob sie sich als Sprachexperten und Vermittler der eigenen Kultur wahrnahmen und in dieser Rolle gefordert fühlten. Sie wirkten nach einigen Sitzungen nicht nur sprachbewusster, sondern auch selbstbewusster, wobei sich diese Beobachtung allerdings nur schwer im Rahmen der Konzeption dieser Studie empirisch belegen ließe.

4. Analyse der Unterrichtseinheiten: Mündlichkeit und Schriftlichkeit in den einzelnen Phasen

Schwitalla weist zu Recht darauf hin, dass wir «in kopräsender Interaktion [...] diejenigen, mit denen wir sprechen, auch sehen»⁴² können. Die Person, die uns gegenüber steht ist als «ganze[r] Mensch präsent, auch mit seinen «Stimmungen» und Gefühlen»⁴³. Menschen, die miteinander sprechen reagieren auf das, was ein Sprecher sagt. Das Miteinander-Sprechen ist «eine auf subtile und meist unbewusste Weise koordinierte Tätigkeit mehrerer Beteiligter [...] (“joint production”）」⁴⁴. Die Sprache ist vielfältiger, weil der ganze Mensch gefordert ist – mit seinen Interessen und Bedürfnissen. Die Typen der Illokutionen sind viel abwechslungsreicher als in Situationen, bei denen keine kopräsende Interaktion stattfindet.

Einen ähnlichen situativen Rahmen ermöglichte uns die Unterrichtsform ‘Videokonferenz’. Dies erklärt, dass in vielen Phasen eine Kommunikations-

⁴¹ *Ibidem*, S. 20.

⁴² Schwitalla, *Gesprochenes Deutsch*, S. 30.

⁴³ *Ibidem*, S. 31.

⁴⁴ *Ibidem*, S. 32.

form stattfinden konnte, die Face-to-Face-Gesprächen sehr ähnlich war, was überwiegend auf die *one-to-one* Gespräche im Anschluss an die Plenumsdiskussion zutrifft. In der Partnerarbeit der Abschlussphase des Unterrichts hatten die Studierenden zwar einige Fragen zu beantworten, aber ansonsten waren sie frei in der Diskussion, niemand moderierte oder kontrollierte. Förderlich war dabei sicherlich das Bewusstsein, dass sie in diesen Chaträumen weitgehend ungestört kommunizieren konnten. Schwitalla schreibt dazu: «je weniger die Situation vorstrukturiert ist, je mehr die Beteiligten ihren Gefühlen freien Lauf lassen können, je mehr sie situativ Gegebenes aufgreifen können – desto mehr agieren sie unter den Bedingungen der Nähekommunikation»⁴⁵.

Die erste Konferenzphase hingegen, in der im Wintersemester 2014/2015 ein kurzes Referat von einem Team bestehend aus einem italienischen und einem deutschen Studierenden vorgetragen wurde, wies einen höheren Grad an «Offizialität, Öffentlichkeit [und] Formalität»⁴⁶ auf. Sie war in stärkerem Maß strukturiert und durch die Dozentinnen-Moderatorinnen gelenkt, dabei waren viele Studierende involviert, die sich nicht bzw. weniger gut kannten. Zudem spielte «kontrollierte[r] Emotion und reduzierte[r] Spontaneität»⁴⁷ eine Rolle. In solchen Situationen war also «die Sprachverwendung durch eine Kommunikation der Distanz charakterisiert»⁴⁸. Die Kommunikation hatte insgesamt einen eher monologischen Charakter, für die Zuhörer im Plenum also vergleichbar mit einer Fernsehübertragung. Da wissenschaftliche Themen behandelt wurden, bestand der Anspruch, dass die getätigten Äußerungen konzeptionell näher am Pol der Schriftlichkeit lokalisiert sind, was auch tatsächlich zutraf, allerdings nicht in Kombination mit spontaner und flüssiger mündlicher Sprachproduktion. Obwohl die Studierenden dazu aufgefordert wurden, ihre Referate möglichst frei vorzutragen, war wohl der ‘Druck’ durch den Öffentlichkeits- und Monologcharakter, elaborierte und

⁴⁵ *Ibidem*, S. 21.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

grammatikalisch korrekte Texte zu produzieren, so hoch, dass der erwünschte Übungseffekt in der Entwicklung der Sprechfertigkeit nicht eintraf. Die Studierenden haben tatsächlich meist vorgelesen anstatt frei zu sprechen und der Planungsgrad war hoch, da die Referatstexte vorab gegenseitig durch den in der Zielsprache kompetenten Tandempartner korrigiert wurden.

Im Sommersemester 2015, in dem die erste Phase der Sitzung, anders als im Wintersemester, nicht aus Referaten, sondern verschiedenartigen Stimuli zur anschließenden Plenumsdiskussion bestand, konnten die Studierenden prinzipiell zu jeder Zeit zu einem Redebeitrag aufgefordert werden; folglich war eine erhöhte Aufmerksamkeit seitens aller Teilnehmer verlangt. Wie Olaf Bärenfänger festgestellt hat, ist das Kompetenzniveau in der mündlichen fremdsprachlichen Produktion in erster Linie das Resultat erhöhter Aufmerksamkeit⁴⁹. Die Ergebnisse unseres Projekts bestätigen diese Aussage, da die mündlichen Beiträge in dieser umorganisierten Unterrichtsphase tatsächlich besser, d.h. flüssiger und lexikalisch elaborierter als noch im Wintersemester 2014/2015, ausfielen.

Die Plenumsdiskussionen waren nicht mehr von Monologizität, sondern von Dialogizität geprägt, ein Ablesen des Texts, wie im Wintersemester in der ersten Phase, war schlicht nicht mehr möglich, da die Diskussionsteilnehmer nicht wussten, welche Fragen ihnen gestellt würden und somit keine Vorbereitungszeit hatten. Wie zu erwarten war, manifestierte sich diese Veränderung der Kommunikationssituation auch sprachlich; die Frequenz der Fehler stieg im Vergleich zur nicht-spontanen Artikulation der Referate, zudem traten mehr Neuformulierungen, Satzabbrüche und selten Code-Switching aufgrund lexikalischer Lücken auf. Die Diskussion hatte, da alle Teilnehmer und die Dozentinnen-Moderatorinnen daran teilnehmen konnten, einen eher öffentlichen Charakter, was einen gewissen Zug an Formalität und somit Distanzsprachlichkeit schaffte. Auf die Bereitschaft der Studierenden, sich aktiv in die Diskussion einzubringen, wirkte sich dies negativ aus. Die Redeanteile

⁴⁹ Vgl. Bärenfänger, *Mündliche Produktion in der Fremdsprache*, S. 50.

waren in den ersten Sitzungen nicht besonders ausgewogen. Mit zunehmender Vertrautheit der Teilnehmer untereinander und durch sichereren Umgang mit der Technik verbesserte sich dies aber. Ein noch entscheidenderer Faktor war die neue Unterrichtsgestaltung im Sommersemester 2015, als an Stelle der Referate gleich zu Beginn mittels verschiedener Stimuli alle Studierenden in die Diskussion eingebunden wurden. Die Redebeiträge im Plenum waren durchschnittlich doppelt so lang als im Wintersemester 2014/2015. Abgesehen von der Länge verbesserte sich auch die Qualität, beispielsweise wurden zur Begründung der verschiedenen Meinungen mehr Argumente angeführt, die außerdem in einer durchdachten Reihenfolge vorgetragen wurden. Dieser medial mündliche und noch dazu spontane, dennoch strukturierte und lexikalisch vielseitige Diskurs, der für akademische Kontexte durchaus gut geeignet ist, entsprach voll und ganz der von uns angestrebten Zielsprache.

In der zweiten bzw. dritten Phase, gleichsam dialogisch jedoch mit weniger Teilnehmern (in der Regel zwei), fiel der Öffentlichkeitscharakter weg. Hier hatten wir es, wie in den vorhergehenden Sozialformen, wieder mit medialer Mündlichkeit zu tun, diesmal jedoch auch mit konzeptioneller; diese Form befand sich am nächsten zum Pol der kommunikativen Nähe. Insgesamt nahm also der Grad der Oralität (im Sinn der konzeptuellen Oralität) zwischen den Phasen 1-3 kontinuierlich zu und umgekehrt dazu nahm der Grad der konzeptionellen Schriftlichkeit ab.

Mediale Schriftlichkeit kam aber, wie oben bereits erwähnt, ebenso vor, nicht nur beim Verfassen der Handouts sondern auch im Chatraum, den die Konferenzteilnehmer v.a. dann nutzten, wenn technische Probleme auftraten und der schriftliche Austausch den einzig offenen Kommunikationskanal darstellte, oder auch am Ende der Konferenzen zur Feedbackfunktion. Bei den Chattertexten lag die für diese Kommunikationsform typische Kombination aus medialer Schriftlichkeit und konzeptioneller Mündlichkeit vor⁵⁰, also

⁵⁰ Vgl. Koch, Oesterreicher, S. 13: «Der Chat ist sogar eines der schönsten Beispiele dafür, dass im graphischen Medium eine relative, allerdings auch in diesem Falle noch limitierte Annäherung

verschriftlichte Umgangssprache. Diese ist u. a. durch Schnelligkeit, Kürze, gelegentlich Abkürzungen, Emoticons (6) oder orthographische Fehler (11) gekennzeichnet; letztere sind zum Großteil der Schnelligkeit des Tippens geschuldet, wurden z.T. jedoch durch Selbstkorrektur wieder behoben (12). In den folgenden exemplarischen Textausschnitten der Chatkommunikation werden diese Merkmale, charakteristisch für Interaktionen, in denen die Gebrauchsfunktion dominierte, deutlich:

- (1) Elisa⁵¹ (it.): sehen sie uns?
- (2) Tamara (dt.): ragazzi! vi vediamo!
- (3) Gundula (dt.): WOOP WOOP
- (4) Elisa (it.): okay naechste woche sehen wir durch web cam
- (5) Tamara (dt.): super
- (6) Elisa (it.): :))
- (7) Carl (dt.): BUONA SETTIMANA
- (8) Camilla (it.): und dann..gehen wir alle essen!
- (9) Tamara dt.): buon fine settimana
- (10) Elisa (it.): ebenso!!
- (11) Elisa (it.): bis badl
- (12) Elisa (it.): bald*

Theoretische Überlegungen zur konzeptionellen Mündlichkeit und Schriftlichkeit sind den Studierenden i. d. R. gar nicht bewusst. Es ist auch gar nicht notwendig, sie zum Unterrichtsgegenstand zu machen. Vielmehr muss ein Bewusstsein geschaffen werden, dass es sich bei den Codes der Mündlichkeit und Schriftlichkeit nicht um eine Dichotomie handelt – es also nicht ein ‘umgangssprachliches’ gegenüber einem ‘wissenschaftlichen’

an dialogische, spontane Nähesprachlichkeit möglich ist. Was die durchaus innovativen, rein graphischen Verfahren, also Abkürzungen und Emoticons, wie etwa (deutsch) hdl oder :-)) angeht, so sind diese varietätenlinguistisch völlig irrelevant, konzeptionell aber immerhin im Blick auf die spontaneitätstfördernde Schreibgeschwindigkeit von Belang».

⁵¹ Es handelt sich bei den Vornamen um Pseudonyme und nicht um die von den Studierenden gewählten User- bzw. Nicknames.

Register gebe, wobei letzteres ‘besser’ sei – sondern dass diese verschiedenen Formen der sprachlichen Realisierung an viele Faktoren, mitunter auch der Form der medialen Realisierung, gebunden sind.

Mehr noch als den Studierenden sollte dies den Lehrenden selbst bewusst sein, nicht zuletzt für die Leistungsmessung und die Vergabe von Feedback: nicht jede schriftliche Äußerung kann gleich bewertet werden. Wie aus den Äußerungen (1)-(12) deutlich wird, sind bestimmte Formulierungen, die im Chat der Teilnehmer völlig akzeptabel sind, in einem Wiki-Artikel oder Referat-Handout unangemessen⁵².

5. Zusammenfassung und Ausblick

Übergeordnetes Ziel unserer Kurse sowohl im Wintersemester 2014/15 als auch im Sommersemester 2015 bestand darin, den Studierenden eine Zielsprache auf akademischem Sprachregister zu vermitteln. Das mündliche Register der Umgangssprache galt es jedoch nicht generell zu vermeiden, sondern gezielt je nach Kommunikationsform einzusetzen. In anderen Phasen des Gesprächsverlaufs, z. B. der Diskussion im Plenum, wurde also ein medial mündlicher aber konzeptionell eher schriftlicher – eher distanzsprachlicher – Diskurs angestrebt. Kurz gesagt sollte den Studierenden bewusst gemacht werden, dass es wichtig ist, eine eigene kritische Beurteilungsfähigkeit bezüglich sprachlicher Äußerungen im Umgang mit verschiedenen medialen Realisierungsmöglichkeiten zu entwickeln.

Überdies wurden die verschiedenen Sprachproduktions- und Rezeptionsfähigkeiten trainiert, insbesondere die mündliche Sprachproduktion

⁵² Die Beurteilung liegt natürlich auch im Ermessen der Lehrenden und ist durch das technologische Innovationspotenzial dieser neuen Kommunikationsformen möglicherweise auch rapidem Wandel unterlegen. Darüber, inwiefern Sprachbeurteilung bezüglich der Angemessenheit sprachlicher Äußerungen von der Art der medialen Realisierung beeinflusst wird, können im Moment noch keine validen Aussagen gemacht werden, da zu diesem Forschungsbereich noch kaum empirische Untersuchungen vorliegen.

und -Rezeption, die gerade im universitären Sprachunterricht oft zu kurz kommen. Durch die Wahl der, zumindest in der Hochschuldidaktik, noch relativ neuen Kommunikationsform Videokonferenzen wurden die Studierenden mit dieser Interaktionsform vertraut gemacht und verloren auch ihre Unsicherheit im Umgang mit dem Medium, die anfänglich durchaus noch bestand. Sie wurden an das Tandemlernen herangeführt, das für viele der Teilnehmer eine neue Erfahrung darstellte. Die 'Leistung' des Computermediums wurde dahingehend anerkannt, als es unter den Teilnehmerpaaren einen so regen nächsprachlichen Austausch ermöglichte.

Zusammenfassend kann man sagen, dass diese Kombination aus modernen, computergestützten Methoden, interkulturellen Inhalten und das Angebot an vielfältigen Übungs- und Anwendungsangeboten die Studierenden gleichermaßen gefördert wie gefordert hat. Es hat sie nicht nur in das Tandemlernen eingeführt, sondern ihnen auch zu einem sichereren Umgang mit der Videokonferenz-Software verholfen. Insgesamt resultierte daraus schließlich eine hohe Motivation seitens der Studierenden, die sich darin äußerte, dass das Feedback zum Projekt, das die Studierenden sowohl nach den einzelnen Sitzungen als auch bei Abschluss des Projekts in schriftlicher Form verfassen und abgeben mussten, durchwegs positiv war. Darüber hinaus wurde nach Beendigung der 60 Minuten langen Sitzungen immer wieder bemerkt, wie schnell im Empfinden der Studierenden die Zeit vergangen war. Besonders erfreulich, gerade hinsichtlich der Förderung des *life long learnings* und der Lernerautonomie⁵³, war die Tatsache, dass sich während des Projekts Tandempaare fanden, die sich auch noch nach Beendigung der Unterrichtseinheiten als Individual- und E-Mail bzw. Chat-Tandem weiter austauschten. Dies zeigt, dass es durch das Projekt gelungen sein könnte, das Interesse der Studierenden am computergestützten Tandemlernen zu we-

⁵³ Laut Europarat-Richtlinien im ELP (European Language Portfolio), § 1.5: «The Council of Europe is committed to the development of learner autonomy as one of the cornerstones of education for democratic citizenship and lifelong learning», <http://www.coe.int/t/dg4/education/elp/elp-reg/Source/Templates/ELP_Annotated_PrinciplesGuidelines_EN.pdf>.

cken und ihnen Kompetenzen, technischer wie sprachlicher Art, zu vermitteln, die sie selbstständig zur Verbesserung ihrer Sprachkompetenz einsetzen können.

Hierbei handelt es sich aber jeweils stets nur um Tendenzen, die sich im Laufe der beiden Semester abzeichneten und um z.T. intuitive Beobachtungen der Dozentinnen oder Selbsteinschätzung der Studierenden. Der vorliegende Beitrag versteht sich daher als explorative Studie und erhebt keinen Anspruch auf Generalisierbarkeit der Ergebnisse, da sie zu einem großen Teil nicht quantitativ erhoben bzw. analysiert werden konnten. Eine absolute Sicherung von Mehrwerten durch den Medieneinsatz ist somit nicht gegeben. Vielmehr soll das Projekt als Ausgangsbasis für weitere Projekte dieser Art dienen und versteht sich als Anstoß für weitere Forschung, sodass Unterrichtsformate wie dieses zu einem festen Bestandteil der Hochschuldidaktik werden können.

ZITIERTE LITERATUR

- BÄRENFÄNGER, Olaf, *Mündliche Produktion in der Fremdsprache: Ein Experiment*, in Olaf Bärenfänger, Karin Aguado, Sabine Beyer (Hrsg.), *Mündliche Produktion in der Fremdsprache*, Narr, Tübingen 2003, S. 50-66.
- BECHTEL, Mark, *Interkulturelles Lernen beim Sprachenlernen im Tandem. Eine diskursanalytische Untersuchung*, Narr, Tübingen 2003.
- BEHAGHEL, Otto, *Geschriebenes Deutsch und gesprochenes Deutsch*, Festvortrag gehalten auf der Hauptversammlung des Deutschen Sprachvereins zu Zittau am 1. Oktober 1899, in Otto Behaghel (Hrsg.), *Von deutscher Sprache. Aufsätze, Vorträge und Plaudereien*, Schauenburg, Lahr 1927, S. 11-34.
- BERRUTO, Gaetano, *Italiano parlato e comunicazione mediata dal computer*, in Klaus Hölker, Christiane Maaß (a cura di), *Aspetti dell'italiano parlato*, LIT, Münster 2005, S. 137-156.
- BIEBIGHÄUSER, Katrin, *Fremdsprachenlernen in virtuellen Welten. Empirische Untersuchung eines Begegnungsprojektes zum interkulturellen Lernen*, Narr, Tübingen 2014.
- BLÜHDORN, Hardarik, FOSCHI, Albert Marina, *Leggere e comprendere il tedesco. Manuale per studenti e docenti in formazione*, Pisa University Press, Pisa 2014.
- BRAMMERTS, Helmut, LITTLE, David (Hrsg.), *Leitfaden für das Sprachlernen im Tandem über das Internet* (Manuskripte zur Sprachlehrforschung 52), Brammerts Seminar für Sprachlehrforschung Ruhr-Universität Bochum, Brockmeyer, Bochum 1996, elektronische Version online unter <<http://www.cisi.unito.it/tandem/email/org/brochdeu.PDF>>.
- CHAFE, Wallace L., *The flow of thought and the flow of language*, in Talmy Givón (ed.), *Syntax and Semantics*, Vol. 12: *Discourse and Syntax*, Academic Press, San Diego (CA)-London (UK) 1979, S. 159-181.
- CZIKO, Gary A., *Electronic tandem language learning (eTandem): a third approach to second language learning for the 21st century*, in "CALICO Journal", 22/1 (2004), S. 1-15, online unter <http://faculty.education.illinois.edu/g-cziko/fulltext/Cziko_GA_2004_eTandem_tools.pdf>.
- D'ACHILLE, Paolo, *L'italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2010.
- DAFT, Richard L., LENGEL, Robert H., *Information Richness: A New Approach to*

- Managerial Behaviour and Organizational Design*, in Larry L. Cummings, Barry M. Staw (ed.), *Research in Organizational Behaviour*, Al Press, Homewood (IL) 1984, S. 191-233.
- DAFT, Richard L., LENGEL, Robert H., *Organizational Information Requirements, Media Richness and Structural Design*, in "Management Science", 32/5 (1986), S. 554-571.
- DÜRSCHIED, Christa, *Medienkommunikation im Kontinuum von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Theoretische und empirische Probleme*, in "Zeitschrift für angewandte Linguistik", 38 (2003), S. 37-56.
- DÜRSCHIED, Christa, *Medien, Kommunikationsformen, kommunikative Gattungen*, in "Linguistik online", 22/1 (2005), online unter <<https://bop.unibe.ch/linguistik-online/article/view/752/1283>>.
- EHLICH, Konrad, *Text, Mündlichkeit, Schriftlichkeit*, in Hartmut Günther (Hrsg.), *Geschriebene Sprache – Funktion und Gebrauch, Struktur und Geschichte*, Forschungsberichte des Instituts für Phonetik und sprachliche Kommunikation der Universität München 1981, S. 23-51.
- HAASE, Martin, HUBER, Michael, KRUMEICH, Alexander, REHM, Georg, *Internetkommunikation und Sprachwandel*, in Rüdiger Weingarten (Hrsg.), *Sprachwandel durch Computer*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1997.
- HALL, Edward T., *Beyond Culture*, Anchor Books, New York 1976.
- HARTUNG, Wolfdietrich, *Prinzipien der Organisation mündlicher und schriftlicher Kommunikation: Gemeinsamkeiten und Besonderheiten*, in Jan Kořenský, Wolfdietrich Hartung (Hrsg.), *Gesprochene und geschriebene Kommunikation. Voraussetzungen und gesellschaftliche Funktionen*, Československá akademie věd, Ústav pro jazyk český, Prag 1989, S. 1-12.
- HERFURTH, Hans-Erich, *Möglichkeiten und Grenzen des Fremdsprachenerwerbs in Begegnungssituationen. Zu einer Didaktik des Fremdsprachenlernens im Tandem*, iudicium, München 1993.
- HERFURTH, Hans-Erich, *Individualtandem und binationale Begegnungen. Ein Überblick über Verbreitung, Organisation und Konzeptionen des Sprachenlernens in binationalen Kontexten*, in "Info DaF", 21 (1994), S. 45-68.
- HERRING, Susan C., *Computer-Mediated Discourse*, in Deborah Tannen, Deborah Schiffrin, Heidi E. Hamilton (ed.), *Handbook of Discourse Analysis*, Blackwell, Oxford (UK) 2001, S. 612-634.
- HERRING, Susan C., *A Faceted Classification Scheme for Computer-Mediated Dis-*

- course, in “Language@Internet”, 4 (2007), S. 1-37, online unter <<http://www.languageatinternet.org/articles/2007/761>>.
- HOLLY, Werner, *Zur Rolle von Sprache in den Medien. Semiotische und kommunikationsstrukturelle Grundlagen*, in “Muttersprache”, 1 (1997), S. 64-75.
- JAKOB, Katharina, *La dimensione del medium nella variazione linguistica. L'esempio dei messaggi WhatsApp*, in Paolo Benedetto Mas, Carlotta D'Addario, Alberto Ghia, Silvia Giordano, Aline Pons, Silvia Sordella, Marianna Trovato (a cura di), *L'abisso saussureano e la costruzione delle varietà linguistiche*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015, S. 75-91.
- KOCH, Peter, *Oralità/Scrittura e mutamento linguistico*, in Maurizio Dardano, Adriana Pelo, Antonella Stefinlongo (a cura di), *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, Atti del Colloquio internazionale di studi (Roma, 5-6 febbraio 1999), Aracne, Roma 2001, S. 15-29.
- KOCH, Peter, OESTERREICHER, Wulf, *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*, in “Romanistisches Jahrbuch”, 36 (1985), S. 15-43.
- KOCH, Peter, OESTERREICHER, Wulf, *Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch* [1990], De Gruyter, Berlin-New York 2011².
- KREFELD, Thomas, *L'immédiat, la proximité et la distance communicative*, in Claudia Polzin-Haumann, Wolfgang Schweickard (éd.), *Manuel de linguistique française*, De Gruyter, Berlin 2015, S. 262-274.
- LAVINIO, Cristina, *Teoria e didattica dei testi*, La Nuova Italia, Firenze 1990.
- LEVELT, Willem, *Speaking – From Intention to Articulation*, MIT Press, Massachusetts 1989.
- PISTOLESI, Elena, *Il parlar spedito. L'italiano di chat, e-mail e sms*, Esedra, Padova 2004.
- ROMEO, Antonella, *La deutsche Vita*, Hoffmann und Campe, Hamburg 2004.
- ROMEO, Antonella, *La deutsche Vita*, SEB 27, Torino 2007.
- SABATINI, Francesco, *La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni*, in Anna Maria Boccafurni, Simonetta Serromani (a cura di), *Educazione linguistica nella scuola superiore. Sei argomenti per un curriculum*, Provincia di Roma e Istituto di Psicologia del CNR, Roma 1982, S. 103-127.
- SCHWITALLA, Johannes, *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*, Erich Schmidt, Berlin 2011.

- SÖLL, Ludwig, *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*, Erich Schmidt, Berlin 1985³.
- SPROULL, Lee, KIESLER, Sara, *Reducing Social Context Cues: Electronic Mail in Organizational Communication*, in “Management Science”, 32/11 (1986), S. 1492–1512.
- SPROULL, Lee, KIESLER, Sara, *Two-Level Perspective on Electronic Mail in Organizations*, in “Journal of Organizational Computing”, 2/1 (1991), S. 125-134.
- TELES, João A., VASSALLO, Maria Luisa, *Foreign language learning in tandem: Theoretical principles and research perspectives* in “The ESpecialist”, 25/1 (2006), S. 1-37.
- TEMPESTA, Immacolata, *Il parlato all’università. Competenze e valutazione*, in Paola Leone, Tiziana Mezzi (a cura di), *Didattica della comunicazione orale. Lingue seconde e italiano a scuola e all’università*, FrancoAngeli, Milano 2011.
- WEILER, Jan, *Maria, ihm schmeckt’s nicht! Geschichten von meiner italienischen Sippe*, Ullstein, Berlin 2007.

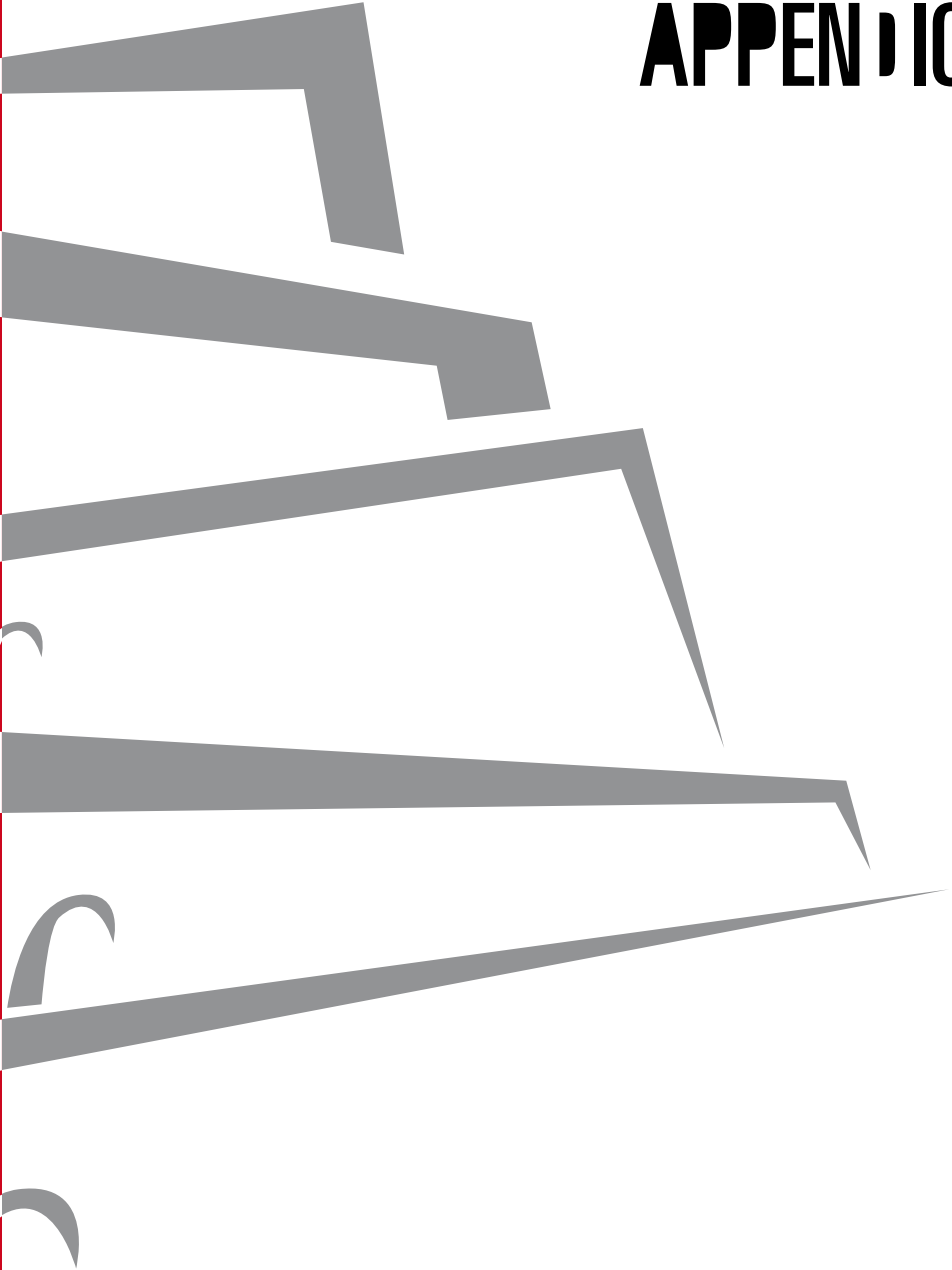
<<http://www.tandemcity.info/index2.html>>.

<http://www.coe.int/t/dg4/education/elp/elp-reg/Source/Templates/ELP_Annotated_PrinciplesGuidelines_EN.pdf>.

Der letzte Zugriff auf die hier zitierten Websites erfolgte am 30. September 2016.



APPENDICE



ABSTRACTS

MICÒL BESEGGI

Translating orality in subtitles

Translating oral features from one language into another is a notoriously challenging task, particularly in the area of subtitling. The present study was carried out in order to investigate how conversational features such as interjections, discourse markers, vocatives, etc. are dealt with in Italian subtitles. The data for the linguistic analysis were gathered from a popular American TV series, *New Girl*. The study focused on both the original dialogues and the translation strategies adopted by Italian professional subtitlers and fansubbers. While extensive research has shown that orality markers tend to be substantially reduced in professional subtitles, recent research has highlighted the different ways in which fansubbers try to render the features of orality.

Key words: subtitling, fansubbing, orality.

Tradurre da una lingua all'altra gli elementi tipici dell'oralità risulta un compito particolarmente impegnativo, soprattutto nel campo della sottotitolazione. Il presente studio analizza il modo in cui caratteristiche colloquiali come le interiezioni, i marcatori del discorso, i vocativi e così via vengono resi nei sottotitoli interlinguistici. I dati per l'analisi linguistica provengono da una popolare serie televisiva americana, *New Girl*. Lo studio ha preso in esame i dialoghi originali e le diverse strategie di traduzione adottate sia dai professionisti della sottotitolazione, che dai cosiddetti *fansubbers*. Mentre tradizionalmente i marcatori dell'oralità tendono ad essere ridotti nella sottotitolazione professionale, questo studio, che si inserisce sulla scia di recenti analoghe ricerche, vuole evidenziare la diversa modalità di approccio dei *fansubbers* nella resa degli elementi linguistici dell'oralità.

Parole chiave: sottotitolazione, *fansubbing*, oralità.

NICOLETTA CABASSI**Russico dialecto e lingua slavonica:*****annotazioni a margine di una grammatica-frasario di fine Seicento***

The study of spoken russian in Muscovy at the turn of the seventeenth century is based more on the records of foreigners than on russian written sources: the formers, as a matter of fact, were not imprisoned by the stylistic norms of Church Slavonic and were written in the living language for communication. The article intends to examine the grammar, phrase book and dictionary by Heinrich Ludolf in the main features, emerging from the continuous and conscious comparison of Slavic literary language and the *russico dialecto*: moreover, among the phonological features, will be considered the morphemes in liquid and the prevailing literary variants with metathesis respect to the russian ones with pleophony. The ‘literary’ language exhibited by Ludolf emphasizes the variety of purposes for which the grammar was intended.

Key words: Russian literature, Russian spoken language, phrase books, Slavic language, *russico dialecto*.

Lo studio della lingua russa parlata nella Moscovia al volgare del secolo XVII si fonda sulle registrazioni degli stranieri in misura maggiore rispetto alle fonti scritte russe: i primi, infatti, non erano prigionieri di norme stilistiche dello slavo ecclesiastico e scrivevano la lingua della comunicazione viva. L'articolo intende esaminare la grammatica, il frasario e il dizionario di Heinrich Ludolf nei tratti emergenti dal continuo e consapevole confronto di lingua slavica letteraria e *russico dialecto*: tra le peculiarità fonologiche, saranno considerati, inoltre, i morfemi in liquida e il prevalere delle varianti letterarie con metatesi rispetto a quelle pleofoniche del russo. La ‘letterarietà’ della lingua esposta da Ludolf pone l'accento sulla varietà di scopi cui la grammatica intendeva prestarsi.

Parole chiave: lingua letteraria russa, lingua parlata russa, frasari, lingua slavica, *russico dialecto*.

JOSÉ J. GÓMEZ ASENCIO***Del valor de las autoridades y de sus muestras de lengua******(en la gramática tradicional española)***

He is supported here as a principle of starting the entire language does not fit into a grammar book and a grammar can not go from being a representation chosen (of parts or components or aspects or varieties or specimens) of the language. When making their selection the Grammarians face to either general, constant, only one use, or several uses, and their task to make grammar differs in one case and another. This issue is discussed in the first part of this work. In the second, is to answer questions like these: to what use, if necessary, the Grammarians to literary authors?, writers lend them what services? Be isolated and categorized here up to six roles assigned to canonical authorities in grammar books. Has been prepared, as well, a tool of analysis that, in theory, allows you to judge what the value granted by the Grammarians

(literary) authorities and language samples extracted from their more or less canonical texts; This is: for what the authorities serve the Grammarian.

Key words: Linguistic historiography, grammaticography of the Spanish, Linguistic Authorities and canon.

Si ammette qui come principio di partenza che la lingua, nel suo insieme, non può essere racchiusa in un libro di grammatica e che una Grammatica non può essere altro che una rappresentazione scelta (di parti o componenti o aspetti o varietà o esemplari) della lingua. Nel momento in cui il grammatico deve fare una selezione, si trova di fronte a un uso generale, costante e unico oppure dinanzi a usi diversi, e il suo compito di grammatico differisce in un caso e nell'altro. Questo problema è stato discusso nella prima parte del lavoro. Nella seconda, si tratta di rispondere a domande come quelle che seguono: perché i grammatici ricorrono agli autori letterari? Quale aiuto traggono dagli scrittori? Vengono isolati e categorizzati qui fino a sei ruoli assegnati alle autorità canoniche nei libri di grammatica. È stato sviluppato, in questo modo, uno strumento di analisi che, in linea di principio, ci permette di giudicare il valore che i grammatici assegnano alle autorità (letterarie) e ai campioni di lingua tratti dai loro testi più o meno canonici ovvero, a cosa servono al grammatico le autorità.

Parole chiave: storiografia linguistica, grammaticografia dello spagnolo, autorità e canone linguistici.

Se admite aquí como principio de partida que la lengua entera no cabe en un libro de gramática y que una *Gramática* no puede pasar de ser una representación escogida (de partes o componentes o aspectos o variedades o especímenes) de la lengua. A la hora de realizar su selección el gramático se enfrenta o bien a un uso general, constante y único, o bien a usos varios, y su tarea gramatizadora difiere en un caso y el otro. Esta cuestión se examina en la primera parte de este trabajo. En la segunda, se trata de responder a preguntas como estas: ¿para qué recurren, dado el caso, los gramáticos a los autores literarios?, ¿qué servicios les prestan los escritores? Se aíslan y categorizan aquí hasta seis papeles asignados a las autoridades canónicas en los libros de gramática. Se ha elaborado, así, una herramienta de análisis que, en principio, permite enjuiciar cuál es el valor que los gramáticos conceden a las autoridades (literarias) y a las muestras de lengua extraídas de sus textos más o menos canónicos; esto es: para qué le sirven al gramático las autoridades.

Palabras clave: historiografía lingüística, gramaticografía del español, autoridades y canon lingüísticos.

ELISABETTA LONGHI, CHIARA ANGELINI, KATHARINA JAKOB

Videokonferenzen: Computervermitteltes Tandemlernen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Given the importance of improving second language students' fluency in speaking, an e-tandem project was carried out by the Language Centre of the Johannes Gutenberg-Universität

Mainz (Germany) and the Department of Foreign Languages and Literature of the Università degli Studi di Parma (Italy). The online meeting of students and teachers from Mainz and Parma was made possible by the web conferencing software Adobe Connect, providing Italian learners of German and German learners of Italian with an authentic language and intercultural experience. These virtual classes were structured differently in the two semesters, but always in such a manner as to train various kinds of oral exchanges, from the almost monological, highly planned presentation to the whole group, to one-to-one interactions. The paper will analyze the strengths and weaknesses of every format, as well as the way in which the communication mode is affected, and cooperative learning is fostered, by the use of computer-mediated technology.

Key words: computer-mediated communication, language learning, speaking, tandem, videoconferencing

Nell'anno accademico 2014-15 è sorto un progetto di videoconferenze tra il Centro Linguistico dell'Università di Mainz e il Dipartimento A.L.E.F. dell'Università degli Studi di Parma, con l'idea di sfruttare le possibilità didattiche messe a disposizione dalle nuove tecnologie per l'apprendimento linguistico, in particolare per l'acquisizione di competenze di produzione e comprensione orale. Grazie al software Adobe Connect si sono realizzate delle lezioni congiunte tra studenti di tedesco LS e di italiano LS, sperimentando diverse modalità di lavoro di gruppo nei due semestri e anche all'interno dei singoli incontri virtuali (es. presentazione orale su un tema assegnato, discussione in seduta plenaria e per finire interazione a due), che comunque avevano sempre come filo conduttore tematiche di interesse interculturale. Il contributo analizzerà vantaggi e svantaggi dei diversi approcci adottati, soprattutto in relazione ai differenti livelli di oralità sviluppati in base al modo in cui veniva strutturata la lezione. Ci si interrogherà inoltre sul ruolo svolto dalla tecnologia nel determinare il registro comunicativo scelto dagli studenti nelle loro interazioni.

Parole chiave: comunicazione mediata dal computer, didattica, oralità, tandem, videoconferenze.

Im Studienjahr 2014-15 ist eine Zusammenarbeit zwischen den Universitäten Mainz und Parma entstanden, die sich zum Ziel setzte, die Sprechfertigkeiten der jeweiligen Studierenden zu verbessern, indem die deutschen Italienischstudierenden und die italienischen Deutschstudierenden an Diskussionen im Plenum und in kleineren Gruppen in gemeinsamen Adobe-Connect-Konferenzräumen teilnahmen. Als Diskussionsthemen standen die Beziehungen von Personen italienischer und deutscher Nationalität im Vordergrund. Da zwei Reihen von Videokonferenzen, respektive im Wintersemester und im Sommersemester, mit zwei unterschiedlichen Konzepten stattfanden, werden hier die beiden Modelle der Projektdurchführung gegenübergestellt, deren Vorteile und Nachteile beschrieben. Außerdem wird analysiert, inwieweit die Sprachproduktion der Studierenden während der Unterrichtseinheiten das Konzept der Mündlichkeit reflektiert und wie dabei das Computermedium als Einflussfaktor zu beurteilen ist.

Stichwort: computervermittelte Kommunikation, Didaktik, Mündlichkeit, Tandem, Videoconferenzen.

ELENA PESSINI

Dialogue et Relation dans l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant

Édouard Glissant has published his entire literary work by practicing all literary genres: poetry, novels, essays. His theoretical thought, very rich and rigorous, fed the fascinating stories that he has proposed in the numerous novels that have followed from *La Lézarde* (1958) which won, the year of its publication, the prestigious Prix Renaudot. In particular, the concept of the *Relation*, present since the early theoretical essays but which emerged with *Poétique de la Relation* (1990) as the mainstay of glissantian thought acts as a real thread that runs through all his writings. We will try to show here how the dialogues that the Martinican writer stages, particularly in his first two novels *La Lézarde* and *Le quatrième siècle* (1964), have not so much intended to transcribe the practice of orality in the text but to represent the verbal exchange between characters who are poles apart from each other. The glissantian dialogue becomes a stylistic exercise that puts into practice the *Relation*.

Key words: Édouard Glissant, Francophone literature, dialogue and novel, literary dialogue.

Édouard Glissant ha pubblicato l'insieme della sua opera praticando tutti i generi letterari: poesia, romanzi, saggi. Il suo pensiero teorico, molto ricco e rigoroso, ha alimentato i racconti affascinanti che egli ha proposto nei numerosi romanzi che si sono susseguiti da *La Lézarde* (1958) che vinse, l'anno della sua pubblicazione, il prestigioso Prix Renaudot. In particolare, il concetto di Relazione, presente sin dai primi saggi teorici ma che si affermò con *Poétique de la Relation* (1990) come il pilastro del pensiero glissantiano agisce come un vero e proprio filo rosso che percorre tutti i suoi testi. Cercheremo di mostrare qui come i dialoghi che lo scrittore martinicano mette in scena, in particolare in *La Lézarde* e *Le quatrième siècle* (1964), non hanno tanto lo scopo di trascrivere la pratica dell'orale nello scritto, ma di mettere in scena lo scambio verbale fra personaggi che si trovano agli antipodi gli uni dagli altri. Il dialogo glissantiano diventa così un esercizio stilistico di messa in pratica della Relazione.

Parole chiave: Édouard Glissant, letteratura francofona, dialogo e romanzo, dialogo letterario.

Édouard Glissant a publié l'ensemble de son œuvre en pratiquant tous les genres: poésie, romans, essais. Sa pensée théorique, extrêmement riche et rigoureuse, a su nourrir les récits fascinants qu'il a proposés au fil des nombreux romans qui se sont succédé depuis *La Lézarde* (1958) qui remporta à l'époque le prix Renaudot. En particulier, le concept de la Relation, présent dès les premiers essais théoriques mais qui s'impose avec *Poétique de la Relation* (1990) comme une charpente de la pensée glissantienne agit comme un fil rouge qui parcourt ses textes. Nous essaierons de montrer ici comment les dialogues que l'écrivain martiniquais met en scène, en particulier dans *La Lézarde* et *Le quatrième siècle* (1964), n'ont pas tellement le but de transcrire la pratique de l'oral dans l'écrit mais plutôt de mettre en scène l'échange verbal entre des personnages qui se trouvent aux antipodes les uns des autres. Le dialogue glissantien devient ainsi un exercice stylistique de mise en pratique de la Relation.

Mots clé: Édouard Glissant, littérature francophone, dialogue et roman, dialogue littéraire.

OLEKSANDRA REKUT-LIBERATORE

Oncofonia e oncografia: registri e intersezioni

By reconstructing the diachronic parable of the oral forms and functions in the works about cancer, it can be deduced the extensive use of paraphrases and popular expressions aimed at avoiding and disguising the true name of the disease. The Twentieth Century added dialects and other languages to express the suffering of the body. After the year 2000 some terminology and syntax aspects from the heritage of previous eras were used by authors to describe tumours (blasphemies, curses, slang, conversations about/with his sick body). This brought the writing much closer to the spoken word.

Key words: cancer, oncography, oncofonia, orality, periphrasis.

Dalla ricostruzione della parabola diacronica delle forme e funzioni orali nelle opere sul cancro si può dedurre che al vasto uso di perifrasi ed espressioni popolari, atte a mascherare il vero nome della malattia, il secolo XX aggiunge altre modalità descrittive che sfruttano dialetti e lingue altre. Gli anni post Duemila riprendono aspetti dal patrimonio linguistico delle epoche precedenti nel raccontare il tumore (bestemmie, maledizioni, brandelli di slang, conversazioni del/col proprio corpo malato), facendo tangere ancora di più la scrittura all'oralità.

Parole chiave: neoplasia, oncografia, oncofonia, oralità, perifrasi.

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ ABELLA

Mimesis de la oralidad y cómic

The aim of this article is to analyze the speech-balloons, onomatopoeia and expressive words present in *Memorias de un hombre en pijama* by Paco Roca. That is to say, we will focus on the texts that allow you to give the word to the characters, reflecting their thoughts or to show us the sounds that they emit. Thus, through a series of examples from the text origin (TO) and of *Memorie di un uomo in pigiama*, we will discuss whether the solutions adopted by the translator to respect the original and provide proper reproduction of the oral record present in TO.

Key words: multimedia translation, speech marks, translation studies, comic book, method of translation.

Obiettivo di questo lavoro è l'analisi dei *balloons*, le onomatopee e i suoni inarticolati presenti in *Memorias de un hombre en pijama* di Paco Roca. Ci si soffermerà, quindi, sui testi che riportano il dialogo tra i personaggi, che riflettono i loro pensieri o che ci mostrano i suoni che emettono. Pertanto, attraverso diversi esempi presi dal testo originale (TO) e da *Memorie di un uomo in pigiama*, valuteremo se le soluzioni adottate dal traduttore rispettano il testo originale e forniscono una corretta riproduzione del registro orale presente nel TO.

Parole chiave: traduzione multimediale, segni dell'oralità, teoria della traduzione, fumetti, metodo di traduzione.

Objetivo de estas líneas es el análisis de los bocadillos, onomatopeyas y palabras expresivas presentes en *Memorias de un hombre en pijama* de Paco Roca. Es decir, nos centraremos en los textos que permiten dar la palabra a los personajes, reflejar sus pensamientos o que nos muestran los sonidos que emiten. Así pues, a través de una serie de ejemplos extraídos del texto origen (TO) y de *Memorie di un uomo in pigiama*, analizaremos si las soluciones adoptadas por el traductor respetan el original y ofrecen una reproducción adecuada del registro oral presente en el TO.

Palabras clave: traducción multimedia, marcas de oralidad, traductología, cómic, método traductor.

VALENTINA SARDELLI

19 giugno 1924: breve commento alla commemorazione funebre di Franz Kafka

Few days after the death of Franz Kafka, in June 19th 1924, some of his best friends and faithful estimators organize a funeral commemoration. One of the speakers during this event is the young intellectual Johannes Urzidil, who becomes American citizen in the Sixties, and eventually finds the transcript of his old speech, which he publishes in the essay collection *Da geht Kafka* (1965). In this text, where main themes and memories are the elements we mostly focus on, the oral expression is sometimes inaccurate or recurring, but absolutely not less interesting, and perhaps even more powerful, than other literary forms intended to be published from the very beginning. Public speeches involve mind, writing and oral exposure, and this conjunction of phases allows an analysis at a long distance and lets assume the general atmosphere or the undertones of the individual involvement.

Key words: Prague, literature, Franz Kafka, commemoration, speech, orality, memory, transcript.

Il 19 giugno 1924, alcuni giorni dopo la scomparsa di Franz Kafka, alcuni dei suoi migliori amici e fedeli estimatori organizzano una commemorazione funebre. Uno dei relatori è il giovane intellettuale Johannes Urzidil che, negli anni Sessanta, ormai cittadino americano, ritrova fortunosamente la trascrizione del proprio discorso di allora e lo pubblica nella raccolta di saggi *Da geht Kafka* (1965). Nell'economia del testo, da cui estrapoliamo soprattutto tematiche e testimonianze, l'oralità risulta talvolta imprecisa o ripetitiva, ma per questo non meno interessante, e forse più vivace, di altre forme espressive che, in generale, sono destinate fin dall'inizio alla carta stampata. Il discorso si muove tra pensiero, scrittura ed esposizione verbale: questa congiunzione di fasi permette un'analisi a posteriori che aiuta a delineare l'atmosfera complessiva dell'evento e le sfumature del coinvolgimento individuale.

Parole chiave: Praga, letteratura, Franz Kafka, commemorazione, discorso, oralità, testimonianza, trascrizione.

SIMONETTA VALENTI

Oralità humaine et discours animal dans Anima de Wajdi Mouawad

Published in 2012, by Leméac/Actes Sud, Wajdi Mouawad's second novel *Anima* tells about the worrying research of his wife's murder by the hero, Wahhch Debch. Nevertheless, the story appears so interesting and thrilling to the reader, because of the peculiar narrative technique which is employed by the author. The various characters who appear on the novel's scene are in fact considered and judged, not from the view-point of their fellows, but from the one of the different animals that meet Debch, in his desperate attempt to discover Léonie's killer. So, allowing beasts to speak, the Libanian-Canadian writer creates a curious reversal, which gives a prominent value to the 'animal soul', in opposition to the human one. Our analysis of the speech of the several animals that follow the hero's odyssey, compared to that of the various human beings he meets, aims at demonstrating that, in Mouawad's conception, mankind is risking, at present, to lose its own nature, degrading dangerously towards a state of bestiality.

Key words: speech, human language, animal language, savagery.

Publicato nel 2012 presso Leméac/Actes Sud, *Anima*, il secondo romanzo di Wajdi Mouawad narra la storia di Wahhch Debch e della sua disperata ricerca dell'assassino di sua moglie. Ciò che rende tanto appassionante la vicenda è il fatto che la narrazione è costantemente condotta dal punto di vista, non dei vari individui incontrati via via dal protagonista, bensì dal punto di vista – disforico, o quanto meno spaesante – dei numerosi animali che lo incrociano sul suo cammino. Cedendo così la parola alle bestie, lo scrittore libano-quebecchese dà origine nel suo romanzo a un curioso rovesciamento di prospettiva. La nostra analisi del discorso delle diverse specie animali che seguono l'odissea del personaggio mouawadiano, confrontato con quello dei molteplici esseri umani con cui entra in contatto, ha lo scopo di mostrare che, all'interno della concezione di Wajdi Mouawad, l'umanità rischia oggi di perdere la propria natura, abbandonandosi a una pericolosa deriva verso la bestialità.

Parole chiave: oralità, linguaggio umano, linguaggio animale, bestialità.

Publié en 2012, chez Leméac/Actes Sud, *Anima*, le deuxième roman de Wajdi Mouawad raconte l'histoire de Wahhch Debch, un homme lancé à la poursuite de l'assassin de sa femme. Ce qui rend si passionnante l'intrigue du roman, c'est que la narration y est constamment conduite à partir du point de vue, non pas des différents individus qui croisent le protagoniste sur leur chemin, mais au contraire à partir du point de vue – dysphorique, ou tout au moins dépaysant –, des nombreux animaux qui viennent à sa rencontre. En cédant ainsi la parole aux bêtes, l'écrivain Libano-Québécois donne origine dans son roman à un curieux renversement de perspective. Notre analyse du discours des diverses espèces qui suivent l'odyssée du héros mouawadien, comparé à celui des multiples individus qu'il rencontre, a pour but de montrer qu'au sein de la conception de Wajdi

Mouawad l'humanité risque à présent de perdre sa propre nature, dérivant dangereusement vers un état de sauvagerie bestiale.

Mots clé: oralité, langage humain, langage animal, sauvagerie.

FRANCESCO VASARRI

Oralità e colloquio nei versi di Vivian Lamarque

This essay analyses neo-standard Italian oral and conversational features in Vivian Lamarque's poetical work. Alongside the works of Testa and Ong, specific textual strategies in representing spoken Italian are analysed, as well as the hermeneutic value of dialogue structures. The use of childlike language is then shown in connection with a pre-alphabetic cognitive state.

Key words: Vivian Lamarque, Italian contemporary poetry, neo-standard Italian, orality, childhood.

L'articolo evidenzia la presenza di tratti di oralità e linguaggio colloquiale (in riferimento alle categorie dell'italiano neo-standard) nell'opera di Vivian Lamarque. Sulla scorta degli studi di Testa e Ong, analizza sia specifiche strategie testuali di resa del parlato che il valore da assegnare, in sede ermeneutica, al frequente impiego delle strutture dialogiche, rilevando alcune connessioni tra il linguaggio infantile e la mentalità pre-alfabetica.

Parole chiave: Vivian Lamarque, poesia italiana contemporanea, italiano neo-standard, oralità, infanzia.

GLI AUTORI

CHIARA ANGELINI è docente stabile al centro linguistico dell'Università Johannes Gutenberg di Magonza in Germania. Coordina la sezione di italiano dall'aprile del 2014. Dal 1997 in poi ha lavorato come incaricata per la lingua e la cultura italiana in numerose università tedesche. Nel 2007 ha conseguito il primo esame di stato come docente di italiano all'Università Goethe di Francoforte sul Meno (Professor Friedrich Wolfzettel) e nel 2012 il secondo presso il seminario di Studi della stessa città. La sua prima laurea risale all'anno 1987 presso la facoltà di Scienze Politiche "Cesare Alfieri" di Firenze nella materia di Politica comparata (Professor Leonardo Morlino). Nel 1994 si trasferisce in Germania ed inizia la sua carriera come docente di italiano. I suoi interessi si concentrano sulla microlingua tecnica per le scienze umane e naturali e sull'insegnamento delle lingue straniere a distanza (Convegno AKS 2010, Università di Bochum). Di qui l'esperienza di cooperazione con l'Università degli Studi di Parma per il progetto di tandem virtuale dall'ottobre 2014.
cangelin@uni-mainz.de

MICÒL BESEGGHI ha un dottorato in Lingue e Culture comparate (Università di Modena e Reggio Emilia) e insegna Lingua e Traduzione inglese all'Università degli Studi di Parma. I suoi principali interessi di ricerca e pubblicazioni riguardano la traduzione audiovisiva, la didattica della traduzione, la linguistica dei corpora e l'apprendimento autonomo delle lingue straniere.
micol.beseghi@unipr.it

NICOLETTA CABASSI ha conseguito il dottorato di ricerca in Letterature slave comparate all'Università Statale di Milano; borsista presso la Facoltà di Filologia dell'Università di Belgrado, ha approfondito gli studi nell'ambito della slavistica, in particolare sul Settecento, con pubblicazioni di russistica e serbocroatica, indagando i legami linguistici e culturali tra Serbia, Croazia, Russia e Italia. Nell'Ateneo parmense, in qualità di ricercatrice, ha tenuto i corsi di Civiltà e cultura serba e croata. Attualmente insegna Lingua Russa e Filologia Slava. Più volte collaboratrice della "Torre di Babele", tra le pubblicazioni recenti si segnalano: *Josip*

Sibe Miličić, Povratak, in *Tradurre il Novecento. Antologia di inediti*, a cura di Laura Dolfi (MUP, Parma 2014, pp. 375-391), *Alessandro Benedetti i Federik Grisogono, svjedoci kuge*, in “Miscellanea Hadriatica et Mediterranea” (2013, pp. 77-105), *Jedan fragment soavine etike*, in *Studije o Dositeju Obradoviću* (Newpress, Smederevo 2013, pp. 3-23). Ha inoltre pubblicato due volumi sull’opera comica russa, *L’opera comica russa nel Settecento* (MUP, Parma 2010) e *Sbitenščik: il venditore di sbiten’* (Universitas, Mantova 2013).
nicoletta.cabassi@unipr.it

JOSÉ J. GÓMEZ ASENSIO dal 1989 è professore ordinario di Lingua Spagnola all’Università di Salamanca dove è stato direttore di Corsi Internazionali (1992-1995) e del master “Insegnamento dello spagnolo come lingua straniera” (1996-2004). È stato anche vicerettore per il Corpo docente e l’Organizzazione accademica (2007-2009) e rettore nel 2009. Ha ricevuto il premio “María de Maeztu” presso l’Università di Salamanca per l’eccellenza della ricerca. È accademico corrispondente della Real Academia Española, Visiting professor presso le Università di Bologna, di New York, di Lovaina, l’Università del Cile, Middlebury College. È specialista di storiografia della grammaticografia spagnola.
gasencio@usal.es

KATHARINA JAKOB è ricercatrice a contratto di Linguistica romanza presso l’Università Ludwig Maximilian di Monaco di Baviera, dove insegna linguistica francese, italiana e traduzione saggistica. I suoi interessi di ricerca nel campo della linguistica comprendono la pragmatica, la comunicazione mediata dal computer e la linguistica femminista. Si è laureata all’Università di Monaco in filologia italiana, linguistica inglese e letteratura inglese medievale, con una tesi su prestigio e stigma del dialetto veronese. Ha inoltre conseguito il primo esame di stato per l’insegnamento dell’italiano e dell’inglese nei licei. Attualmente si sta addottorando con un lavoro sull’impatto del mezzo di comunicazione, sull’esempio dei messaggi WhatsApp (relatore: Prof. Thomas Krefeld). Nell’anno accademico 2014-2015, grazie a una borsa del programma ERASMUS Plus, è stata docente di scambio presso l’Università di Parma, dove ha insegnato tedesco come lingua straniera e ha partecipato al progetto di tandem.
katharina.jakob@romanistik.uni-muenchen.de

ELISABETTA LONGHI è professore a contratto di Lingua e Traduzione tedesca presso le Università di Parma e Macerata e ha collaborato con l’ateneo di Bologna coordinando le attività di e-learning e testing del CLA di Forlì. I suoi interessi spaziano dalla letteratura alla comunicazione e traduzione specialistica, in particolare in campo medico ed economico. In ambito letterario ha pubblicato saggi su Balzac, Baudelaire, Walter Benjamin, Franz Werfel e Linda Stifft, ma si è dedicata soprattutto al periodo barocco, addottorandosi in Letterature Straniere Moderne presso l’Università di Pisa con una tesi sull’omiletica di Abraham a Sancta Clara, di cui ha anche tradotto in versi gli *incipit* rimati del *Centifolium Stultorum*. Ha ottenuto il premio letterario “Merano Europa” (2009) per la traduzione dal tedesco all’italiano della lirica

Hocheppan di Siegfried W. de Rachewiltz. È autrice di numerose altre traduzioni settoriali e non, fra le quali va ricordata la pubblicazione in italiano dei saggi del critico viennese Joseph Peter Strelka raccolti nel volume *Il Novecento tra letteratura e politica. Itinerari internazionali* (Mup, Parma 2011).

elisabetta.longhi@unipr.it

ELENA PESSINI insegna Lingua e Traduzione francese all'Università degli Studi di Parma. Le sue ricerche vertono, in ambito linguistico, sulle problematiche legate alla traduzione di testi letterari, in particolare dell'area francofona dei Caraibi (Haiti, Martinica, Guadalupa). È traduttrice in italiano di Édouard Glissant e Emile Ollivier. In ambito letterario, lavora sul romanzo del Novecento: Marguerite Yourcenar, Michel Tournier, Édouard Glissant, Philippe Claudel.

elena.pessini@unipr.it

OLEKSANDRA REKUT-LIBERATORE, tra il 2003 e il 2007, ha insegnato Letterature comparate all'Università "Dragomanov" di Kiev, pubblicando saggi sulla scrittura femminile francese (Marguerite Duras, Marie Cardinal, Annie Ernaux) e sulla poesia (Théophile Gautier, Alda Merini, Paolo Volponi). Trasferitasi in Italia ha conseguito, all'Università degli Studi di Firenze, una seconda laurea, in Filologia moderna e il dottorato in Letteratura e filologia italiana. Le sue ricerche vertono sui registri narratologici e finzionali del testo, con particolare attenzione agli incroci interdisciplinari tra letteratura e fisio-patologia.

oleksandrarekut@gmail.com

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ ABELLA è ricercatore e professore aggregato di Lingua e Traduzione (Lingua Spagnola) presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Verona. La sua attività di ricerca si inquadra nell'ambito della linguistica testuale spagnola e si rivolge principalmente ai generi discorsivi della comunicazione specialistica, con particolare riguardo per il discorso turistico in una prospettiva contrastiva italiano-spagnolo. Un altro filone di ricerca riguarda gli aspetti linguistici e culturali della traduzione letteraria, con attenzione particolare alle opere di Manuel Vázquez Montalbán e di Paco Roca.

rosa.rodriguez@univr.it

VALENTINA SARDELLI si laurea in Lingue e Letterature straniere all'Università degli Studi di Siena, completando poi la sua formazione con un Dottorato di ricerca in Letterature straniere moderne all'Università degli Studi di Pisa. Nel frattempo, presso l'Università per Stranieri di Siena, consegue il Diploma DITALS per la didattica dell'italiano L2. Attualmente è editor per volumi di arte e fotografia presso case editrici del settore; si dedica, inoltre, all'insegnamento delle lingue e alla ricerca nell'ambito della germanistica e delle letterature comparate. Tra le sue pubblicazioni, si segnalano: *A colloquio con il proprio passato. La corrispondenza inedita di Johannes Urzidil* (Il Campano, Pisa 2015); *La vera patria è la lingua. Gli intellettuali ebreo-tedeschi da minoranza praghese a comunità esule*, in Novella

di Nunzio, Francesco Ragni (a cura di), *“Già troppe volte esuli”*. *Letteratura di frontiera e di esilio* (Università degli Studi di Perugia, Perugia 2014); *Die “gute Prager Stimme aus New York” – Johannes Urzidils Exil-Korrespondenz mit Prager Autoren*, in Steffen Höhne, Klaus Johann, Mirek Němec (a cura di), *Johannes Urzidil (1986-1970). Ein “hinternationaler” Schriftsteller zwischen Böhmen und New York* (Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar 2013).
vali@valdelsa.net

SIMONETTA VALENTI è attualmente professore associato di Lingua e Traduzione francese, presso il Corso di Studi in Civiltà e Lingue straniere dell’Università degli Studi di Parma. Fa parte del Comitato scientifico della rivista di letterature e culture francofone “Ponts/Ponti”, di cui coordina la sezione bibliografica dedicata alla francofonia europea. I suoi temi di ricerca sono: il Simbolismo francese e i suoi rappresentanti; il teatro francese del Primo Novecento, in particolare la produzione teatrale di Paul Claudel, di cui è anche traduttrice; il teatro contemporaneo quebecchese, e più specificamente, l’opera di Wajdi Mouawad; la letteratura francofona valdostana.
simonettaanna.valenti@unipr.it

FRANCESCO VASARRI ha pubblicato saggi sulla poesia di Andrea Zanzotto e di Alessandro Parronchi; ha in stampa contributi su Patrizia Cavalli, Patrizia Valduga e su Firenze nella narrativa poliziesca. Sta ultimando, presso l’Università degli Studi di Firenze, una tesi di dottorato in Italianistica su *Dall’ape alla zanzara. Entomologia nella letteratura italiana contemporanea*.
francesco.vasarri@unifi.it

ISTRUZIONI E NORME

Il Comitato scientifico e redazionale de “La Torre di Babele” accoglie contributi letterari e linguistici inediti di interesse nazionale e internazionale: analisi su singoli autori ed opere, studi comparati o legati ad altre discipline (musicologia, filosofia, storia etc.). Gli articoli, che dovranno offrire un contributo originale, potranno essere scritti in italiano o in altra lingua europea. La rivista usufruisce di *referee*; la pubblicazione è subordinata quindi al giudizio positivo dei curatori, del direttore e dei revisori scientifici ogni volta scelti. L'eventuale accettazione verrà comunicata all'autore entro tre mesi dalla presentazione dell'articolo. I dattiloscritti, anche se non pubblicati, non verranno restituiti. A garanzia della diffusione internazionale e della facile catalogazione della rivista, ogni articolo sarà completato da un *abstract* in inglese, in italiano e nella lingua utilizzata, qualora diversa (al massimo 1.000 caratteri, spazi inclusi) e, nelle stesse lingue, da un massimo di sei parole chiave. Un sintetico profilo biobibliografico dei singoli collaboratori sarà stampato in calce ai singoli numeri. I riferimenti bibliografici dovranno seguire i criteri della rivista (disponibili all'indirizzo: <http://www.alef.unipr.it/sites/st01/files/allegatiparagrafo/06-04-2016/torre_di_babele_-_norme_redazionali_da_seguire.pdf>).

Gli articoli non dovranno superare i 30.000 caratteri (note e spazi inclusi) e verranno inviati sia in cartaceo all'indirizzo di posta del Comitato di Redazione che in formato Word alla e-mail del curatore del numero selezionato. È indispensabile indicare: sotto al titolo dell'articolo, il nome e cognome dell'autore o degli autori (per esteso); un profilo biobibliografico dell'autore, o degli autori, dell'articolo (al massimo 500 caratteri, spazi inclusi) contenente, oltre a nome e cognome, qualifica, ente di appartenenza, indirizzo di posta elettronica, dati essenziali sull'attività svolta e sulle aree di interesse scientifico privilegiate.

Ogni testo sarà accompagnato da una lettera dove l'autore concede la propria autorizzazione alla pubblicazione e dichiara che l'articolo non è stato inviato ad altre riviste. Per altri particolari sui doveri di autori, *referee* e curatori, si veda il Codice etico della rivista: <http://www.alef.unipr.it/sites/st01/files/allegatiparagrafo/06-04-2016/torre_di_babele_-_codice_etico_-_aprile_2016.pdf>.

La correzione delle bozze dovrà essere limitata alla semplice revisione tipografica; il materiale andrà restituito alla Redazione entro sette giorni. L'autore riceverà in omaggio una copia della rivista (non è previsto l'invio di estratti).

Date di scadenza

- 15 ottobre: per la consegna degli articoli ai Curatori;
- 15 gennaio: per la consegna del materiale revisionato all'Editore.

Invio della corrispondenza

Comitato di Redazione de “La Torre di Babele”
Dipartimento A.L.E.F. – Area di Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Parma
Viale San Michele n. 9/a
43121 Parma

NUMERI IN PREPARAZIONE

- n. 13 – *Scrivere e rappresentare il viaggio*
(per proposte e informazioni rivolgersi a alba.pessini@unipr.it e michela.canepari@unipr.it)
- n. 14 – *Metamorfosi del teatro: teorie, forme e strutture*
(per proposte e informazioni rivolgersi a simonetta.valenti@unipr.it e gioia.angeletti@unipr.it)
- n. 15 – *Tutte le cose che si conoscono hanno numero*
(per proposte e informazioni rivolgersi a mariaconcidia.ghidini@unipr.it e michela.canepari@unipr.it)

NUMERI USCITI

acquistabili in cartaceo su http://www.mupeditore.it/riviste/torre_babele/default.aspx

consultabili in libero accesso su <http://www.torrossa.it>

LA TORRE DI BABEL 1 / 2003

LETTERATURA: LE MODALITÀ DELLA DESCRIZIONE

INTERFACCE: TRA LETTERATURA E LINGUISTICA

(http://www.mupeditore.it/riviste/torre_babele/la_torre_di_babele_rivista_di.aspx)

LA TORRE DI BABEL 2 / 2004

a cura di M. Bertini e L. Dolfi

LE SCRITTURE DELL'IO. CORRISPONDENZA, AUTOFICTIONE E AUTOBIOGRAFIA

(http://www.mupeditore.it/riviste/torre_babele/la_torre_di_babele_2.aspx)

LA TORRE DI BABEL 3 / 2005

a cura di M. Canepari, D. Saglia e G. Silvani

ARCHITETTURE LETTERARIE. FIGURAZIONI E SIMBOLOGIE DELLO SPAZIO NARRATO

(http://www.mupeditore.it/riviste/torre_babele/la_torre_di_babele_3.aspx)

LA TORRE DI BABEL 4 / 2006

a cura di M. Canepari, E. Martines, A. Pessini e B. Sellinger

SOGLIE, SPONDE, CONFINI

(http://www.mupeditore.it/riviste/torre_babele/la_torre_di_babele_4.aspx)

LA TORRE DI BABEL 5 / 2007-08

a cura di L. Dolfi e G. Mansfield

LA FINE DEL TESTO

(http://www.mupeditore.it/riviste/torre_babele/torre_babele_1.aspx)

LA TORRE DI BABEL 6 / 2009-10

a cura di G. Angeletti e N. Cabassi

GUERRA E SCRITTURA

(http://www.mupeditore.it/riviste/torre_babele/torre_babele.aspx)

LA TORRE DI BABEL 7 / 2010-11

a cura di M. C. Ghidini e M. J. Valero Gisbert

PAROLA E MUSICA

(http://www.mupeditore.it/riviste/torre_babele/torre_babele_2.aspx)

LA TORRE DI BABEL 8 / 2012

a cura di L. Dolfi

PATOLOGIA E TERAPIA TRA SCIENZA E LETTERATURA

(http://www.mupeditore.it/riviste/torre_babele/torre_babele_3.aspx)

LA TORRE DI BABEL 9 / 2013

a cura di M. Bertini, M. Canepari, A. Pessini ed E. Pessini

IL GIALLO E IL NERO

(http://www.mupeditore.it/riviste/torre_babele/torre_babele_4.aspx)

LA TORRE DI BABEL 10 / 2014

a cura di G. Angeletti e M. J. Valero Gisbert

SCIENZA/FANTASCIENZA - UTOPIA/DISTOPIA: FORME, GENERI E LINGUAGGI

(http://www.mupeditore.it/riviste/torre_babele/torre_babele_5.aspx)

LA TORRE DI BABEL 11 / 2015

a cura di L. Dolfi e N. Cabassi

L'OLFATTO E IL MONDO DEGLI ODORI

(http://www.mupeditore.it/riviste/torre_babele/torre_babele_6.aspx)

Finito di stampare nel mese di novembre 2016
presso Global Print s.r.l. Gorgonzola (Milano)

