

Rivista di Scienze Umane e Sociali  
Journal of Humanities and Social Sciences

# GENTES

| Anno VII, numero 7 | dicembre 2020 |



7.



Rivista di Scienze Umane e Sociali  
Journal of Humanities and Social Sciences



PERUGIA STRANIERI  
UNIVERSITY PRESS

# GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali  
Journal of Humanities and Social Sciences  
| anno VII, numero 7 | dicembre 2020 |



PERUGIA STRANIERI  
UNIVERSITY PRESS

Gg

Gg

Gg

n

.

# GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali  
Journal of Humanities and Social Sciences

| anno VII | numero 7 | dicembre 2020 |

## Direttore Scientifico

Giovanna Zaganelli

## Direttore Editoriale

Antonello Lamanna

## Comitato Scientifico

Carlo Alberto Augieri, *Università del Salento*  
Antonio Batinti, *Accademia Petrarca di Arezzo*  
Sarah Bonciarelli, *Université de Gand*  
Joseph Brincat, *Università di Malta*  
Andrea Capaccioni, *Università degli Studi di Perugia*  
Giovanni Capecchi, *Università per Stranieri di Perugia*  
Massimo Ciavolella, *University of California, Los Angeles (UCLA)*  
Gianni Cicali, *Georgetown University*  
Marcel Danesi, *University of Toronto*  
Michele Dantini, *Università per Stranieri di Perugia*  
Roberto Fedi, *Università per Stranieri di Perugia*  
Mercedes Lopez Suarez, *Universidad Complutense de Madrid*  
Massimo Lucarelli, *Université de Chambéry*  
Toni Marino, *Università per Stranieri di Perugia*  
Jean-Luc Nardone, *Université de Toulouse II*  
Jean Jaurès  
Fabrizio Scrivano, *Università degli Studi di Perugia*  
Enrico Terrinoni, *Università per Stranieri di Perugia*  
Boris Uspenskij, *Università Statale di Mosca*

## Comitato editoriale

Cecilia Gibellini, *Università degli Studi del Piemonte Orientale*  
Federico Meschini, *Università degli Studi della Tuscia*  
Roberta Salvatore, *Università degli Studi di Messina*

## Redazione

Michelangelo Cardinaletti  
Davide delle Chiaie  
Maura Funari  
Chiara Gaiardoni  
Daniele Mannu  
Luca Montanari  
Luca Padalino  
Martina Pazzi

## Editore

Perugia Stranieri University Press  
Università per Stranieri di Perugia  
Piazza Fortebraccio 4,  
06123 Perugia

## Sede e contatti

Università per Stranieri di Perugia  
Dipartimento di Scienze Umane e Sociali  
Via C. Manuali 3, Palazzina Valitutti,  
06122 Perugia  
email: [gentes@unistrapg.it](mailto:gentes@unistrapg.it)  
sito web Gentes: <https://www.unistrapg.it/node/464>

Published by Perugia Stranieri University Press  
Copyright © 2021  
All rights reserved.  
**ISSN: 2283-5946**

**Registrazione** n°16/2014 del 10 ottobre 2014  
presso il Tribunale di Perugia  
**Direttore Responsabile**  
Antonello Lamanna

**Periodicità:** annuale (con edizioni speciali)  
Tipologia di pubblicazione (pdf/online)  
Lingua: Ita/Eng

Anno VII, numero 7 - dicembre 2020  
Perugia, Italia

Online: Febbraio 2021

**Gentes è inclusa nella lista ANVUR delle**  
[| Riviste Scientifiche dell'Area10 |](#)

*Tutti gli articoli sono sottoposti a peer review*

In copertina  
"Vincente" di Graziano Marini (2002)  
tecnica olio su tela (120x100)  
Collezione privata (Roma)  
*Per gentile concessione*

Ogni autore è responsabile delle immagini presenti nel proprio articolo sollevando la rivista GENTES da ogni tipologia di responsabilità. Ogni autore dichiara di possedere tutti i diritti (licenze o liberatorie), sugli originali, sulle acquisizioni digitali e sulle elaborazioni delle immagini inviate.

e  
G  
g  
e

# INDICE

## Visioni interdisciplinari

[Gilberto Lonardi, \*Per Giovanna Bemporad, l'“Odissea”, Leopardi\*](#) p. 9

[Sarah Bonciarelli, «Dovrei andar vestito peggio»  
\*Costruzione della favola biografica ne “I Diari” di  
Prezzolini\*](#) p. 17

[Rosanna Masiola, \*Moda in traduzione: Shakespeare e  
La Bisbetica Domata\*](#) p. 33

[Luca Padalino, Luca Montanari, \*Letterature e testo  
sacro: uno sguardo d'insieme tra comparatistica e  
nuove prospettive d'indagine\*](#) p. 59

## Laboratorio della comunicazione linguistica

[Stefano Passerini, \*Ngram Viewer alla prova: ancora  
un'indagine sul termine “biblioteca digitale”\*](#) p. 83

[Borbala Samu, Mao Wang, \*Concettualizzazioni  
culturali nelle risposte al complimento di apprendenti  
della modestia\*](#) p. 101

## Strategie e pratiche delle culture contemporanee

[Renato Tomei, \*Chaka Zulu and the translation of  
landscape and sacred space\*](#) p. 125

[Özgen Kolasin, \*Dai simboli antichi al mondo digitale.  
Verso un umanesimo planetario. Note per una socio-  
logia del simbolico\*](#) p. 147

[Benito Rial Costas, \*El estudio de la gente común y la  
cultura del libro impreso en el siglo XVI\*](#) p. 177

[Michelangelo Cardinaletti, \*Pirandello e la musica del  
suo cinema\*](#) p. 187

## | Recensioni | comunicazioni | interviste |

[Gianluca Cinelli, \*Il paese dimenticato. Nuto Revelli e  
la crisi dell'Italia contadina\*  
di Fabrizio Scrivano](#) p.207

[Angela Maria Mazzanti, a cura di, \*Un metodo per il  
dialogo tra le culture\*  
di Alessandra Di Pilla](#) p. 211

[El Patrimonio bibliográfico y documental. Diferentes  
metodologías, idénticos objetivos  
di Andrea Capaccioni](#) p.217

[Un caso di “riciclaggio metaforico”: Dino Buzzati e i  
50 racconti di Colombrè  
di Fabrizio Scrivano](#) p.221

[Dante nella letteratura neogreca  
di Federica Ambroso](#) p.227

[A proposito del “No Apartheid”.  
Intervista a Fulvio Caldarelli  
di Giovanna Zaganelli](#) p.237



Visioni  
interdisciplinari

## Per Giovanna Bemporad, l' "Odissea", Leopardi

**Gilberto Lonardi**

Università degli Studi di Verona

### Abstract

Su Giovanna Bemporad e la sua traduzione dell'Odissea, con molti echi da Leopardi. Infine, alcuni esempi da altri poeti (Quasimodo per esempio) che chiedono aiuto a Leopardi mentre traducono i greci.

Parole chiave: traduzione, Bemporad, Omero, Leopardi

On Giovanna Bemporad and her translation of the Odyssey, with many echoes from Leopardi. Lastly, some examples from other poets (Quasimodo for example) who ask Leopardi for help while they translate the Greeks.

Keywords: translation, Bemporad, Homer, Leopardi

1. Entro da una porta abbastanza imprevista, in questo incontro a più voci su Leopardi e il 'tradurre'<sup>1</sup>. Ma si tratta pur sempre di misurare la portata di una diffusa, mirabile seduzione: la seduzione del canto leopardiano. Una 'persuasione' che arriva anche là dove forse non te l'aspetti. Lascio da parte il Novecento che traduce Leopardi; in particolare, qui, mi interesserò, invece, al Novecento che traduce, attingendo ai *Canti* leopardiani, Omero. Penso a Giovanna Bemporad, mancata nel 2013, e alla sua a lungo lavorata e bellissima versione dell'*Odissea*. Striata di memoria leopardiana.

2. Leggo, intanto, uno di seguito all'altro, due inizi di traduzioni dell'avvio dell'*Odissea* («*Andra moi éennepe, Musa, ...*»). Traduzioni che, entrambe, cominciano a definirsi negli anni Quaranta del Novecento. La versione, appunto, di Bemporad, non intera, in endecasillabi sciolti, e quella di Emilio Villa, che adotta misure lunghe, vicine alla prosa.

Bemporad:

L'uomo d'ingegno multiforme, Musa,  
dimmi, che a lungo errò dopo che l'alta  
sacra rocca di Troia ebbe distrutta;  
che vide le città, conobbe l'indole  
di molte genti, che soffrì, correndo  
sul mare, in cuore suo molti dolori,  
lottando per salvarsi e ricondurre  
salvi i compagni.

---

1. Ho letto queste pagine, in una versione più ridotta, in occasione della Tavola rotonda con cui si concludeva a Recanati il Convegno internazionale su *Leopardi nella cultura del Novecento*, nel settembre 2017. Gli *Atti* sono in corso di pubblicazione.

### Villa:

Era un grand'uomo, straordinario giramondo:  
espugnata la sacra rocca di Troia, era andato  
pellegrino, ramingo, correndo palmo a palmo  
il mare: scoprì città, conobbe l'indole di genti  
e nazioni. Ora, o Musica dea, ora ispirami  
su costui, sulle inaudite sofferenze ch'egli,  
solo con il suo coraggio, ebbe ad affrontare  
per porre in salvo la propria vita, e proteggere  
la via del ritorno ai suoi seguaci!...

La differenza è perfino esplosiva. Al confronto la versione- Bemporad non va in cerca di nessuna *deflagrazione*; non mi sembra molto produttivo insistere, come ha fatto, introducendo nel 2002 la sua *Odissea*, Perugi, su un suo esito di bemporadiana *deflagrazione* del codice neoclassico. Un saggio recente di Andrea Rodighiero è, al riguardo, molto più convincente. Ma io, proseguendo appunto Rodighiero (Rodighiero 2015, pp. 229-243), starò attento quasi solo a come la memoria soprattutto, anche se non solo, 'atmosferica' di Leopardi - un diffuso, di rado esibito *fondù* leopardiano - collabora a una pronuncia nitida e alta, in vista di una nobile semplicità di scrittura.

In grado anche, questa, di concedersi la *prosa*. Bemporad accoglie senza riguardi, infatti, refoli lessicali della *prosa*: penso alla *gallina* del *Sabato del villaggio* leopardiano: sono molte le parenti della *gallina*, nella traduzione di Giovanna Bemporad. Vedi il *companatico*, la *pentola*, per esempio; o, cosa anche più importante, vedi giri di frase non meno 'parlati', familiari. Ma poi la sintassi, tutto sommato, è quella della poesia italiana di grande tradizione. In un dinamico equilibrio che molto mi ricorda Saba. E comunque l'*armonizzazione* è costante, ed è lei che favorisce all'occorrenza trapianti non illustri: un po' come per il contesto in cui si muove la leopardiana *gallina* di cui sopra - chi non la ricorda, quella *gallina?* - nella *Quiete dopo la tempesta*.

3. Ma mi tengo a un solo prelievo dal canto VI – il canto dell'incontro di Odisseo con Nausica – dell'*Odissea*. In cerca di risalite leopardiane.

Cominciamo. Nausica fa un sogno:

Come un soffio di vento, Atena al letto  
della fanciulla si accostò:  
[...]  
su dunque, prega il nobile tuo padre

che ti faccia allestire, **al nuovo sole**,  
le mule e il carro...

Ecco qui un primo, discreto colore leopardiano, **al nuovo sole**; si legge nel *Risorgimento*: **al nuovo giorno**. E Omero?: “appena spunta l’aurora”. Continuo a leggere: Atena a Nausica:

...anche a te salirvi sopra [il carro] è meglio  
che andare a piedi...,

e qui siamo a uno di quegli inserti prosastici che dicevo.  
Ma proseguo:

Così parlava l’occhiazurra Atena,  
e all’Olimpo tornò, dov’è – si dice –  
la sede degli dei, sempre tranquilla:  
**non** la scuotono i venti, **né mai** la pioggia  
la bagna, e **non** vi cade mai la neve,  
ma **un purissimo azzurro** senza nubi  
si stende...

Quei **non** e **né mai** e **non** (in Omero, *oute, oute, oute...*) mi condurrebbero forse, anche se non da soli, alla *Vita solitaria* leopardiana (vedi in quell’idillio la condizione estatica in riva al lago, per come la suggeriscono le negazioni: «erba e foglia **non** si crolla al vento, / e **non** onda incresparsi...» ecc.). Col sospetto che già quel Leopardi sia sensibile a questo Omero. Ma piuttosto: quanto subito segue è certo dai *Canti*: incontro quel **purissimo azzurro** e, con Andrea Rodighiero, penso a *La ginestra*, 162:

...su la mesta landa  
**in purissimo azzurro**  
veggo dall’alto fiammeggiar le stelle

(Omero: “ma sempre il cielo si stende / senza nubi, *candida scorre la luce*”).

4. Nausica, torno a Bemporad, corre poi a raccontare il sogno a sua madre:

Questa **sede**va accanto **al** focolare  
con le **ancelle**, **filando dalla** rocca  
**lane** *purpuree* come il **mare**.

Quel *mare*, intanto, non c’è, in Omero. (C’è invece molto *mare*

nella Bemporad poetessa in proprio: comunque più timida, in genere, della traduttrice). Qui il *mare* fa rima favolosa col *focolare*. E vedi quanto quel goduto quadrisillabo sdrucchiolo, **purpuree**, chieda una variazione ritmica all'endecasillabo cui appartiene (accenti di quarta, settima, decima); e come, insieme, aiuti la timbrica in R/L di questi tre versi. Ma, sempre in questi versi, dietro la madre di Nausica spunta la vecchierella del *Sabato del villaggio*:

*siede* a *filare*  
la vecchierella...  
e novellando...

Con le riprese verbali (*siede* in Leopardi / *sedeva* in Bemporad; *filare* / *filando*), ecco le altre preziose e fitte consonanze tra quel Leopardi e questo Omero bemporadiano: **-ella** di *vecchierella* / **-elle** di *ancelle* bemporadiano-omerico, **-ando** / **-ando** in Leop. come in Bemporad, e così **-are di filare** / e **-are** di quell'inatteso *mare* 'timbrico-favoloso' di Bemporad.

E anzi Giovanna timbra, 'canta' ulteriormente: vedi la consonanza-assonanza **filando:lane**. Nella quale è lecito chiedersi se, ancora, non vibri la memoria fonica dei *Canti*. Di un canto come, soprattutto, *L'infinito*: precisamente (vedi il gerundio, doppio in Leopardi, vedi le liquide) di «*sedendo* e *mirando* [...] / di *là da quella*...».

5. Bemporad è estasiata non meno di Ulisse da Nausica, che, novella Artemide, le appare in questo canto VI:

Come Artemide va per gli alti monti  
[...]  
saettatrice; e intorno a lei le ninfe  
silvestri [...]  
scherzano [...]  
così tra le ancelle  
spiccava, **intatta vergine**, Nausica.

Qui alla traduttrice riesce di salvare Omero e Nausica dall'impiccio di un pur parecchio ascoltato Pindemonte (che si impegola in un "da giogo marital vergine *intatta*"), e, insieme, di 'saltare' da questo *intatta* pindemontiano, rispettato da lei, all'*intatta luna* del leopardiano *Canto notturno di un pastore* e al *vergine luna* di quello stesso canto (fra parentesi: anche *questo* Leopardi ha in mente *quel* Pindemonte, trasformando però in oro quel che tocca?). E, in più, ecco ancora la molto ricca timbrica, alto e ritornante contrassegno

di questa traduzione: rileggo lo spiccante cerchio timbrico in **ikka/ika** che incorona l'«intatta vergine»:

**Spikkava**, intatta vergine, **Nausika**.

6. Mi risulta da altri momenti che il *Canto notturno* si colloca fra i più cari alla memoria di Giovanna. Con un frammento dell'*Ultimo canto di Saffo*, se l'avvio leopardiano - «Placida notte...» -, ritorna nella «placida notte» dei Ciclopi, quando dal buio notturno rispondono al grido del loro confratello accecato da Odisseo: è facilmente raggiungibile un breve filmato, in cui, in riva al mare, Giovanna 'recita' la sua versione dell'accecamento del Ciclope. Con *A Silvia* - vedi l'*assai contenta* di Leopardi per Silvia che si sposta all'ombra di Achille, nell'Ade -; con *Le ricordanze* (vedi le Sirene «sedute in un bel prato»), come Giacomo «seduto, appunto nelle *Ricordanze, in verde zolla*», all'ascolto, mentre le sue ironiche Sirene recanatesi sono le *rane*). E col *Sabato del villaggio*: ecco un'altra eco da questo canto (e ancora Rodighiero se ne è bene accorto) e di nuovo per Nausica:

La regin**etta**, allora, a una **compagna**  
lanciò la palla...

Da quel gioco in riva al mare nascerà il risveglio di Odisseo. Ma, intanto, eccoci a quel**reginetta**, splendido inchino a Omero (che ha **basileia**, 6, 115). Perché la **basileia** omerica, appunto Nausica, diventi la **reginetta** occorre che, ancora, torni la *silhouette* danzante e tersa, senza tempo, della **donzelletta** del *Sabato del villaggio*,

**La donzelletta vien dalla campagna...**

E qui, ritrovando lo stesso ritmo di *quell'*endecasillabo, ecco:

**La reginetta**, allora, a una **compagna...**

**Compagna** non ha certo un equivalente in Omero. Eppure diventa, con squisita naturalezza (un po' come «il purpureo [...] mare» che Giovanna 's'inventa' più sopra) voce di Omero. Ma è proprio questo il ritornante miracolo della versione di Bemporad. Che finisce per sospendere in un *senza tempo*, con Omero, anche i ricordi leopardiani.

7. 1. Sarebbe augurabile una estesa ricognizione tra i nostri traduttori, e a volte poeti-traduttori, che, alle prese con sacri testi della poesia antica e moderna, chiedono aiuto a Leopardi. Mi limito qui a

rinvviare a qualche esempio.

Inizio coi due Cecchi, padre e figlia, che traducono Emily Dickinson: a proposito almeno di un *the stillness* che diventa, con loro, l'«**altissima quiete**», cioè un prestito dalla *Vita solitaria*, 33, leopardiana. O guardiamo al 'leopardismo' del Quasimodo dei *Lirici greci*. Il suo «**giovinezza già dilegua**» traducendo la Saffo di «*Déd-uke man a Selàna...*», in quel suo *patchwork* che, molto invasivo e lardellato – «Tramontata è la luna / e le Pleiadi a mezzo della notte; / anche giovinezza [òra nel testo greco] già dilegua....» –, mentre assembla ben cinque frammenti della poetessa, sa molto, e già altri se ne è pur insufficientemente accorto, di Leopardi.

Per precisare: vedi, nei *Canti*, non solo *giovinezza / giovinezza* assoluto: spesso tale appunto già nei *Canti*, come per esempio nelle *Ricordanze*, «se giovinezza, ahì giovinezza, è spenta?», 135; e, anzi, vedi proprio l'*Ultimo canto di Saffo*, «scemo / **di giovinezza** [...] / il [...] mio stame, 41-44» –. Ma particolarmente interessante che, alla *giovinezza*, nel *Tramonto della luna*, si accompagni «si **dilegua**» («Quale in notte solinga, [...] / scende la luna [...] / Tal si *dilegua*, e tale / lascia l'età mortale / la *giovinezza*», 1, 12, 20-22). Da cui appunto l'espostissima ripresa di Quasimodo (sulla sua scia, Pasolini traduttore in friulano: «**O Zoventùt**, la Lùna a va jù cu li Pléiadis / e tu cun lòur...»).

Era Bruno Lavagnini ad autorizzare un *giovinezza* - quindi, indirettamente, il *giovinezza* leopardiano-quasimodiano - per l'òra di Saffo. Andrà pure notato, in aggiunta, e come un merito, che certo contava molto per quel Quasimodo saffiano l'attrazione del titolo stesso del *Tramonto della luna*. Giustificata attrazione, con un rimbalzo conoscitivo sul poeta dei *Canti*. Penso, cioè, che Quasimodo almeno intravedesse quanto la splendida fedeltà di Leopardi a Saffo risorgeva qui, all'avvio del *canto* probabilmente estremo. Richiamarsi palesamente a lui voleva dire, dunque, da parte del poeta-traduttore dei *Lirici greci*, approdare, se non lo responsabilizzo troppo, a un pertinente gesto 'da critico' nei confronti del poeta dei *Canti*: voleva dire segnalare la memoria saffiana di *quel* Leopardi.

7. 2. Ma di Quasimodo vediamo pure questi versi, nella sua traduzione da Anacreonte, *A un giovane morto per la patria*:

Nell'età che ancora  
è senza dolcezza di donna  
*morivi; chiusero*

le onde del mare la tua adolescenza.<sup>2</sup>

Siamo qui al miglior Quasimodo 'leopardiano'. È, infatti, anzitutto di una sintassi e di un ritmo leopardiani che vuole impadronirsi. Mentre l'imperfetto di un verbo solenne come il *perivi* di A Silvia – «da chiuso morbo combattuta e vinta, / perivi, o tenerella» – riaffiora in morivi, quel morivi, in inizio di verso come il perivi di A Silvia, chiude una sorta di sospensione o attesa ritmica, proprio come in quel famoso canto di Leopardi. E torna pure, in tua, il tu per la tessitrice recanatese; in più, quel chiusero è un rimbalzo di «chiuso morbo», per l'adolescente morto 'tenerello', come lei.

E ancora a proposito di Anacreonte: è certo il *vecchierello* del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* – l'*abisso*, l'«ov'ei precipitando...» – a suggerire la mislettura quasimodiana di *muchós*, traducendolo con *abisso*: «Tremendo è l'abisso / [...] perché chi vi precipita / è legge che più non risalga».

7. 3. Ma il poeta dei *Lirici greci* non esaurisce qui l'attenzione ai *Canti*. Per esempio, lo *stormire* del vento tra le piante nell'*Infinito*, 9, suggerisce lo «*stormire delle foglie*» nel saffiano *Invito all'Erano*: sicuro l'arrivo dall'*Infinito* ove si legga il contesto: «dallo *stormire delle foglie nasce / profonda quiete*», dove il «*profondissima quiete*» dell'*Infinito*, 6, è aiutato (vedi sopra coi due Cecchi dickinsoniani) dall'«*altissima quiete*» della *Vita solitaria*, 33; mentre nel *Canto mattutino*, di anonimo, l'eco *filéremos* diventa «l'eco [...] amica dei deserti», ricordando *La ginestra*, 7, «*contenta dei deserti*».

Dopo di che potrei proseguire piluccando su tutt'altro versante. Con Ceronetti, che qua e là leopardizza traducendo *Qohélet*, l'*Ecclesiaste*. O tornare per la terza volta all'«*altissima quiete*» della *Vita solitaria*: che Giorgio Orelli felicemente si ricanta, in anni ormai recenti, rinviando esplicitamente a Leopardi (vedi il suo *Quasi un abbecedario*, Bellinzona, Casagrande 2014), mentre di nuovo traduce una famosa lirica di Goethe, *Wanderers Nachtlied*, il *Canto notturno del viandante*<sup>3</sup>.

8. Ma qui mi fermo, per tornare a Giovanna Bemporad. Ho lavorato a lungo, e molto ci ho pure scritto sopra, sui molti echi da Omero, specie quelli dall'*Iliade* ma pure dall'*Odissea*, nei *Canti* leopardiani. Dall'*epos* arcaico-greco, al *lirico* di un moderno. E da sommità a

2. Lo spunto iniziale mi viene dal bell'intervento di Santi 2001, p. 98.

3. Per quella Dickinson cecchiana e per quel Goethe orelliano vedi Lonardi 2016, p. 635, e Lonardi G., *Per presentare la poesia di Giorgio Orelli*, in Lonardi 2020, pp. 120-122.

sommità. In questa *Odissea* di Bemporad è come se Leopardi rilanciassero la palla. Che vola, ora, non da Omero a lui, ma da lui a Omero, in un gioco luminoso.

## Bibliografia

- Lonardi G., *La spinetta di Emily. Tra i due Cecchi e Montale*, in Borriero G., Capelli R., Concina C., Salgari M., Zanon T. (a cura di), *Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi*, a cura Verona 2016, p. 635.
- Lonardi G., *Un naufragio e altre favole. Leopardi Montale Giorgio Orelli*, Lugano, Giampiero Casagrande, 2020.
- Omero, *Odissea. Canti e Frammenti*, versione poetica di G. Bemporad, introduzione di M. Perugi, Firenze, Le Lettere, 1990.
- Omero, *Odissea*, a cura di E. Villa, Milano, Feltrinelli, 2014.
- Orelli G., *Quasi un abbecedario*, Bellinzona, Casagrande, 2014.
- Rodighiero A., *L'«Odissea» di Giovanna Bemporad*, in Condello F., Rodighiero R. (a cura di), *«Un compito infinito». Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna, Bononia University Press, 2015.
- Santi F., *La vera storia di Quasimodo*, in «Paragone letteratura», nn. 36-37-38, 2001, p. 98.

«Andra moi éinnepe, Musa, ...»



[...]Era un grand'uomo, straordinario giramondo: espugnata la sacra rocca di Troia, era andato pellegrino, ramingo, correndo palmo a palmo...

## «Dovrei andar vestito peggio» Costruzione della favola biografica ne “I Diari” di Prezzolini

**Sarah Bonciarelli**

Università di Gent

### *Abstract*

L'articolo, a partire dall'analisi della case study dei *Diari* di Giuseppe Prezzolini, sviluppa delle riflessioni sulla *posture d'auteur* e sulla autorappresentazione degli scrittori nel contesto ibrido dei rapporti tra letteratura e giornalismo all'inizio del Novecento. Per gli scrittori italiani di inizio secolo è difficile autorappresentarsi inserendo le proprie attività e i propri interessi in un contesto definito e stabile e l'ipotesi è che questa postura incerta sia da collegarsi ai rapporti fluidi, dinamici, interattivi tra letteratura e giornalismo. La stessa natura del testo letterario è del resto fortemente condizionata dalle relazioni che la letteratura intrattiene con il giornalismo, come dimostra l'esperienza della rivista *La Voce*, fondata nel 1908 da Prezzolini e simbolo di una contaminazione tra le arti espressa dalla presenza di forme letterarie meno codificate e canoniche, degli aforismi e dei frammenti. Le pagine dei diari di Prezzolini ci forniscono dei preziosi esempi della narrazione di sofferenza di uno scrittore e della ricerca continua d'identità e di accettazione da parte della società dei letterati. Giuseppe Prezzolini incarna la figura di un intellettuale il cui lascito non è del tutto riconosciuto dalla critica e che si muove agilmente e in maniera fluida tra scritti letterari e prove giornalistiche, senza che i confini tra i due mondi siano definiti e definitivi, ma lasciando spazio alle contaminazioni e alle ambiguità.

*Parole chiave:* *posture d'auteur*, ibridi letterari, diari, *La Voce*, Prezzolini

The article, starting from the analysis of the case study of Giuseppe Prezzolini's Diaries, develops reflections on the *posture d'auteur* and the self-representation of writers in the hybrid context of the relations between literature and journalism at the beginning of the twentieth century. It's a difficult period for the Italian writers who need to self-represent themselves by placing their activities and interests in an unstable context, and the hypothesis of the paper is that this uncertain posture is linked to the fluid, dynamic and interactive relations between literature and journalism. The very nature of the literary text is, moreover, strongly conditioned by the relations that literature had with journalism at the beginning of the century. This phenomenon is demonstrated by the experience of the magazine *La Voce*, founded in 1908 by Prezzolini, and that became a symbol of a contamination between the arts expressed by the presence of less codified and canonical literary forms, aphorisms and fragments. The pages of Prezzolini's diaries provide us with precious examples of a writer's suffering in the constant search for an identity and acceptance by the "società dei letterati". Giuseppe Prezzolini embodies the figure of an intellectual whose legacy is not fully recognised by critics and who moves fluidly between literary writings and journalistic evidence, without the boundaries between the two worlds being defined and definitive, but leaving room for contamination and ambiguity.

*Keywords:* *posture d'auteur*, literary hybrids, diaries, *La Voce*, Prezzolini

### 1. Il primo mestiere

In una pagina del suo diario personale datata 24 aprile 1910, Giuseppe Prezzolini scrive:

Non mi sento all'altezza di quel che dovrei essere. Dovrei lavorare 14 ore al giorno e tutti i giorni, non uno ogni tanto, come accade. Andar vestito peggio. Non permettermi svaghi. Non lasciarmi prender dal sonno. Spendere unicamente per il fine che mi sono proposto (Prezzolini 1978, p. 92).

Dallo sfogo privato dell'autore emerge un disagio per le attese del mondo esterno, dell'ambiente di riferimento, della società dei letterati rispetto alla quale Prezzolini avverte di frequente un senso di estraneità. È soprattutto quell' "andar vestito peggio" che attesta la sofferenza dell'autore rispetto ad un'immagine di sé che sente di dover dare in pubblico, in risposta ad un ideale che potremmo definire bohemien e che è solo apparentemente controcorrente e fuori dagli schemi, ma che corrisponde ad un immaginario definito e preciso di scrittore impegnato e integrato nei circoli intellettuali.

L'annotazione nel diario di Prezzolini ci porta a sviluppare in queste pagine delle riflessioni sulla *posture d'autore*, sulla autorappresentazione degli scrittori nel contesto ibrido dei rapporti tra letteratura e giornalismo all'inizio del Novecento. L'ipotesi da sviluppare è che gli scrittori italiani di inizio secolo faticino a definire la propria identità, ad autorappresentarsi inserendo le proprie attività e interessi in un contesto definito e stabile e che questa postura incerta sia da collegarsi ai rapporti fluidi, dinamici, interattivi tra letteratura e giornalismo. La stessa natura del testo letterario è probabilmente fortemente condizionata dalle relazioni che la letteratura intrattiene con il giornalismo all'inizio del secolo. L'ipotesi è dunque che questo fenomeno letterario si rifletta nella *posture* degli intellettuali - come ci dimostreranno le pagine del diario di Prezzolini - perché è dalla narrazione di una sofferenza e di una ricerca continua di identità e di accettazione da parte della società dei letterati che possiamo cogliere degli spunti di riflessione per un discorso più ampio e generale.

Giuseppe Prezzolini incarna la figura di un intellettuale il cui lascito non è del tutto riconosciuto dalla critica e che si muove agilmente e in maniera fluida tra scritti letterari e prove giornalistiche, senza che i confini tra i due mondi siano definiti e definitivi, ma lasciando spazio alle contaminazioni e alle ambiguità. Del resto Prezzolini fonda e anima a partire dal 1908 *La Voce* (1908-1914), rivista simbolo del dinamismo e della reciproca influenza tra le arti e grazie alla quale il giornalismo si fonde con la letteratura e la contamina anche dal punto di vista formale, lasciando spazio a forme letterarie meno codificate e canoniche, agli aforismi e ai frammenti.

Prezzolini imprime il suo stile a *la Voce* e riversa nella rivista il suo modo di vedere il giornalismo come forma privilegiata di scrittura letteraria. Il giornalismo per l'autore non è il "secondo mestiere" di cui parla Montale - che in questa definizione racchiude indirettamente la sua autorappresentazione come scrittore (il primo mestiere) - ma è la strada maestra della scrittura.

Fin dalla sua nascita nel 1908 sotto la direzione di Prezzolini, *La Voce* rappresenta molto bene i fermenti e le instabilità culturali di inizio Novecento, ponendosi in contrasto con l'identità estetizzante della figura del letterato e in evidente polemica con il dannunzianesimo.

La rivista si pone obiettivi politico sociali (questione meridionale e istruzione scolastica per cominciare) e come afferma Cecchi - «gli interessi della cultura erano sorretti da un'ispirazione morale e sociale, che potrà essere stata manchevole quanto si vuole, ma fu sincera e costante» (Prezzolini 1974, p. 118).

C'è nel Prezzolini, che fonda insieme a Papini la rivista *La Voce*, la volontà di presentarsi come intellettuale engagé che prende una posizione nel mondo in cui si colloca. L'engagement è per l'autore un atto o un'attitudine dell'intellettuale, dell'artista che prende coscienza della sua appartenenza alla società e al mondo del suo tempo e rinuncia a una posizione di semplice spettatore, per mettere la sua arte al servizio di una causa. Engagement va inteso come scelta, volontà di intervenire in uno spazio pubblico, di dare la voce per dire la propria parte di verità e di partecipare in questo modo al corso della storia. Con Prezzolini il rapporto con la scrittura diventa istanza economica, professionale e di relazione con il potere, diventa engagement, impegno, presenza sulla scena pubblica. Ma questa intenzionalità e progettualità di una scrittura impegnata si scontra a volte con una realtà fatta di difficoltà economiche, di una famiglia che cresce e va sostenuta, di conti da far quadrare, traslochi frequenti, amici da ospitare. Queste incombenze quotidiane, come vedremo, lasciano il segno nel diario dell'autore e condizionano fortemente il suo desiderio di porsi come soggetto parte di un dibattito pubblico di tipo politico e sociale.

Ma torniamo per un momento alla rivista e riprendiamo le parole di Gentile che nel suo saggio dedicato a *La Voce* ricorda come la rivista sia stata vittima di un curioso destino: «nata con un esplicito rifiuto della letteratura, fece della lettura suo malgrado e fu considerata degna di attenzione e di studio prevalentemente nelle storie e dagli studiosi di letteratura». (Prezzolini, Gentile, Scheiwiller 1974, p. 963). Quando nel 1912 Papini sostituisce Prezzolini alla direzione aumenta nella rivista l'attenzione verso la letteratura intesa in senso puro, lontana da implicazioni politiche e dai temi sociali. In questa fase, che arriva fino al 1914 circa, diversi autori stranieri iniziano ad avere una circolazione in Italia. Ibsen, Mallarmé, Claudel sono nomi che circolano in traduzione attraverso *La Voce* e iniziano a raggiungere un pubblico più ampio. Qualche anno dopo sarà la

rivista Grandi Firme diretta da Pitigrilli a stimolare la circolazione di opere europee in Italia con una maggiore attenzione al grande pubblico e una visione meno elitaria rispetto a quella messa in campo dalla *Voce*.

Nel 1914 la direzione de *La Voce* torna a Prezzolini che riporta la rivista a posizioni militanti con netti aspetti interventisti e la fase finale vede la direzione di De Robertis che trasforma la *Voce* in una rivista esclusivamente letteraria, dando spazio a quanto era già emerso spontaneamente negli anni precedenti.

## 2 Andar vestito peggio

Seguiamo ora le orme del direttore Prezzolini per definirne i contorni biografici e letterari e per vedere quali sfaccettature di questo autore ci consentono di riflettere sulla visione di sé sviluppata dagli scrittori all'inizio del Novecento e sulle contaminazioni tra giornalismo e letteratura in quel periodo storico.

Prezzolini nasce a Perugia nel 1882 e si sposta di frequente per ragioni legate agli impegni di lavoro del padre. Vive per molti anni in Toscana e uno dei soggiorni più importanti si svolge a Firenze, dove stringe amicizia con Giovanni Papini che lo aiuta a fondare la rivista culturale *Leonardo* nel 1903 e la rivista *La Voce* nel 1908.

Nel momento dell'avvento al potere del fascismo, Prezzolini si trasferisce in Francia e poi negli Stati Uniti dove rimane dal 1925 al 1948 e da dove osserva a distanza il degenerare della dittatura e lo scoppio della guerra. Svolge prima l'attività di professore di italianistica alla Columbia University e poi quella di direttore della casa Italiana. Alla fine degli anni '30 la casa Italiana viene accusata di vicinanza con il fascismo e Prezzolini, pur respingendo le accuse, si dimette dalla carica di direttore. Rimane nel comitato direttivo dell'istituto fino al momento del suo pensionamento alla fine degli anni '40. Nel 1962 torna in Italia per trascorrere alcuni anni in costiera amalfitana, e si trasferisce un'ultima volta ancora nel 1968 a Lugano. Qui si dedica agli studi e continua a scrivere e pubblicare senza interruzione fino alla sua morte nel 1982.

Prezzolini pubblica oltre settanta libri senza mai scrivere un romanzo. Sceglie la forma dell'aforisma, del diario, dello zibaldone, ma non cerca mai la forma unitaria della narrazione romanzesca. Considera le sue qualità di scrittore come esclusivamente strumentali a precisi scopi divulgativi. Per usare le parole di Frattarolo:

l'analisi, l'urgere delle verità e della predicazione hanno separato Prezzolini dall'incanto dell'arte, ma la predilezione per le note di diario e per l'aforisma tradisce la necessità lirica di esprimere in breve [...] in forma strofica [...] la passione dell'istante e la concitazione del pensiero (Frattarolo 1982, I, p. 34).

Prezzolini muore a cento anni dopo averne passati più di ottanta a tenere un diario: scrive con continuità e senza brusche interruzioni raccontando una lunga vita caratterizzata da un grande attivismo personale e letterario. Il primo volume dei diari di Prezzolini (1900-1940) viene pubblicato nel 1978 e ottiene un grande successo di pubblico e critica. Nel 1980 esce il secondo volume che racconta gli anni tra il 1942 e il 1968 e si apre a New York dove lo scrittore vive già da venti anni. Il terzo volume racconta il periodo tra il 1968 e il 1982, gli anni trascorsi a Lugano. I tre libri sono frutto di un lavoro di selezione e assemblaggio che l'autore porta avanti in prima persona, scegliendo con cura tra il ricco materiale disponibile.

I diari raccolgono elementi profondamente diversi, da appunti privati a frammenti letterari, dai promemoria alla lista di crediti e debiti, da opinioni politiche a stralci di storia. È luogo privilegiato deputato alla raccolta di sfoghi personali, rifugio nei momenti di solitudine, pagina bianca su cui riversare tutti i propri pensieri, ma anche promemoria per non dimenticare e appiglio per raccogliere appunti pratici.

Una lettura completa e continua dei diari di Prezzolini consente - non solo di ricostruire parte gran parte della storia del Novecento (grazie anche alla longevità dell'autore), come abbiamo avuto modo di approfondire in un recente articolo (Bonciarelli 2018) - ma anche di entrare in contatto con gli aspetti più profondi della riflessione sull'identità personale e sulla natura del letterario da parte di questo straordinario intellettuale di inizio secolo. Nel narrare di sé Prezzolini prende anche le distanze dalle proprie tribolazioni e si osserva dall'esterno, con aria disincantata.

Del resto, come ricorda Di Fraia, la scrittura del sé ha una funzione strutturante di oggettivizzazione del pensiero:

la scrittura del sé si configura in primo luogo come una presa di distanza del soggetto da se stesso. Nell'atto dello "scriversi" traducendosi nel testo, e in quello complementare del "rileggersi", interpretandosi attraverso di esso, egli in qualche modo si "sdoppia", venendosi a trovare sia nel vissuto, sia nel testo in cui quel vissuto è stato oggettivato (Di Fraia 2007, p. 161).

Prezzolini mette su carta i suoi pensieri ed esterna una incessante riflessione sulla sua natura e identità di letterato, materializzando

quei processi che lo hanno portato a riorganizzare la sua esperienza in forma narrativa fino ad acquisire una consapevolezza superiore come in una sorta di pratica ermeneutica.

Ci sembra di ravvisare in Prezzolini quella incessante comunicazione del soggetto con se stesso che Lotman nei suoi studi definiva come una comunicazione Io-Io. In questo tipo di comunicazione il soggetto trasmette un messaggio a se stesso. Per Lotman l'annotazione diaristica non è fatta tanto per fissare un ricordo, quanto per chiarire un certo stato d'animo. Nel sistema Io-Io, il depositario dell'informazione non cambia. È il messaggio a modificarsi nel corso del processo comunicativo e ad acquisire un nuovo senso. Basti pensare al processo di rilettura che è una delle inevitabili tappe della scrittura diaristica e che consente a chi lo scrive di prendere le distanze da sé stesso e di guardarsi con un occhio esterno, distaccato, a volte più obiettivo.

### 3. Scrivo per guadagno

La lettura dei diari lascia emergere la autorappresentazione di Prezzolini come individuo e come intellettuale. Sarà Philippe Lejeune negli anni '70 a definire il patto che lega autore e lettore nella scrittura dell'io come *pacte autobiographique*, un impegno che l'autore prende nel momento in cui racconta la sua vita – ad esempio attraverso il diario – in uno spirito di verità. Quando uno scrittore scrive un romanzo chiede a noi lettori di credere, di abbandonare temporaneamente la nostra ricerca della verità e di essere disposti a giocare e recitare insieme allo scrittore, pur sapendo che si tratta di finzione.

Al contrario, la scrittura autobiografica promette che quello che verrà detto sarà vero, o ci chiede quantomeno di credere che sia vero. Chi scrive l'autobiografia ha l'atteggiamento di uno storico o di un giornalista, con la semplice differenza che il soggetto su cui promette di dare un'informazione vera è se stesso, la propria vita, la propria storia (Lejeune 1975). Il racconto di sé è dunque il ritratto che l'autore è disposto a dipingere per i propri lettori a cui si affida nel momento in cui decide di rendere pubblici i propri pensieri. Allo stesso tempo, sempre per continuare con Lejeune, il diario non è uno specchio, ma un filtro. Il lavoro di scelta compiuto da chi lo scrive, dissocia il reale, lo digerisce, ne rigetta la maggiore parte per costruire il senso. Ed è quanto avviene quotidianamente nella vita di ogni individuo.

Entrando nelle pagine del diario di Prezzolini si coglie subito la contraddizione con cui l'autore vive le molteplici attività svolte quotidianamente: quella di scrittore, quella di giornalista e più tardi di professore universitario e di promotore culturale.

La descrizione di sé che emerge attraverso le pagine del diario risente fortemente di un'indole lunatica e di umori incostanti che spingono Prezzolini a lasciarsi andare a veri e propri momenti di sconforto come quando il 7 luglio 1928 scrive:

Il mio lavoro non prende il mio spirito. Non m'interessa. Lavoro soltanto per guadagnare. Scrivo per guadagnare. Parlo per guadagnare. [...]. Se potessi, darei un calcio a tutto. Non andrei più in ufficio. Non scriverei più un articolo (Prezzolini 1978, p. 417).

L'insoddisfazione dell'autore nasce dalla sensazione di non riuscire a trovare una propria collocazione intellettuale nei prestigiosi circoli letterari o nel dinamico mondo del giornalismo e di dover lavorare affannosamente soltanto sulla spinta di necessità economiche personali e famigliari.

La descrizione di sé come scrittore o come giornalista non segue un percorso cronologicamente stabile e regolare, ma risente di umori, problemi e soddisfazioni passeggeri. Risente, come dicevamo in apertura, anche della rappresentazione attesa dal mondo esterno. L'espressione "andar vestito peggio" con cui abbiamo aperto queste pagine, allude all'immagine del personaggio – autore che circola nello spazio pubblico ed è frutto di una costruzione che non deriva solo dalla propria autorappresentazione, ma da tutto il contesto di riferimento. Il modo in cui l'autore si presenta al pubblico – anche nella sua corporeità e nel suo modo di abbigliarsi – contribuisce alla costruzione dell'immagine che ne ha il mondo circostante. La postura, per usare una definizione di Meizoz, rimanda a un dispositivo di presentazione di se stessi in pubblico.

La corporeità, l'abbigliamento o addirittura la vocalità nel caso di una performance letteraria di un autore di fronte ad un pubblico, sono prese di posizione metapoetiche, non meno valide di quelle contenute nel discorso stesso. Fanno parte degli aspetti enunciativi di una strategia autorappresentativa in cui l'autore si mette in gioco al di là dei suoi testi. Prezzolini sente di fallire sotto questo punto di vista, perché capisce di non rispondere all'immagine dello scrittore che la società ha costruito in un dato periodo storico. Prezzolini risente di una cultura tardo-ottocentesca che si sta affacciando con prepotenza al Novecento e che immagina lo scrittore come frutto di una cultura bohémien.

Per Meizoz è anche il pubblico ad avere un ruolo nella definizione della *posture d'autore*, perché durante la modernità emerge e si individualizza la figura di un autore, oggetto della curiosità di un nuovo pubblico che si sta costituendo in quel momento. Presente sulla scena letteraria, descritto e giudicato dai suoi pari, così come da chi non lo conosce, l'autore assume una presentazione di sé che costituisce la sua postura (Meizoz 2007). Meizoz fa riferimento ad un pubblico avido di informazioni e si interessa ai dettagli biografici del personaggio. L'interesse per il personaggio va al di là della passione per la sua produzione letteraria, ma riguarda la persona, il suo vissuto, i suoi legami, le sue debolezze. Prezzolini appartiene a questa schiera di nuovi autori novecenteschi che sentono la pressione delle richieste di un nuovo pubblico in cerca di punti di riferimento, di star, di esempi da seguire.

Si potrà obiettare che il diario è un luogo di sfogo privato e che poco ha a che vedere con la postura d'autore e dunque con un dispositivo di autorappresentazione in pubblico. In realtà i diari che noi leggiamo sono frutto di un attentissimo lavoro di selezione e di trasformazione della materia prima (gli appunti privati) in materia pubblica. Prezzolini rende pubblici i suoi diari, dopo aver messo a punto un lavoro di vaglio e cucitura. I suoi diari nascono dunque per ricoprire un ruolo prettamente privato, ma come testimoniano le righe seguenti, diventano pubblici per una precisa scelta dell'autore:

I miei taccuini furono vari di forma e di colore, dalla misura tascabile a quelle del quaderno di scuola elementare [. . .]. Ma le pagine che scelsi furono riprodotte fedelmente e una copia di esse fu depositata nel 1941 nella Biblioteca nazionale di Firenze con una parte della mia corrispondenza. Fu un atto di orgoglio? Ma certo: però v'era il desiderio di lasciare della mia epoca e di alcuni ingegni di quel tempo una traccia (Prezzolini 1979, p. 8).

La scelta di affidare i diari alla Biblioteca nazionale di Firenze conferma la volontà di prendere in carico una funzione documentale che sembra contraddire le intenzioni originarie. La volontà è quella di lasciare una traccia della propria epoca, dell'eccezionalità di quel momento storico, e degli ingegni che l'hanno popolata. Questa funzione attribuita al diario è del resto uno degli aspetti di maggiore importanza della scrittura diaristica, come sostiene Fabrizio Scrivano:

il diario lascia tracce. È inevitabile che sia così, perché questo è il suo compito. ogni diarista vuole lasciarsi alle spalle una scia di pensieri, di

cose consumate; proprio come una lumaca si trascina sulle spalle la casa, lasciando sul terreno una certa lucida traccia del suo bizzarro percorso (Scrivano 2014, p. 119).

La volontà di Prezzolini di rispondere ai criteri di un'immagine pubblica di intellettuale impegnato ed elitario si scontra con le pressanti necessità economiche del quotidiano, che sembrano essere il vero motore della scrittura, come testimonia anche questo breve sfogo datato 1 marzo 1911: «Unica preoccupazione per me ora sono le gravi spese di casa. Se non lavoro non guadagno» (Prezzolini 1978, p. 105).

Non solo il diario, ma anche una raccolta di testi intitolata dallo stesso autore *Ideario* - organizzato alfabeticamente come a ricalcare una sorta di dizionario del pensiero prezzoliano, un personalissimo zibaldone - presenta alla lettera "S" la voce *Scrivo per guadagno*. La voce dell'ideario è organizzata come risposta a un'immaginaria intervista. Un Prezzolini che interroga se stesso a proposito della motivazione che lo spinge alla scrittura:

È vero che lei dichiara sempre di scrivere soltanto per guadagno? Risposta: verissimo. L'ho spesso dichiarato agli editori ed ai direttori di riviste o giornali. Non ho alcuna fiducia nella forza sociale e politica della intelligenza, non ho alcuna fede nella capacità di modificare le sorti dell'umanità [...]. Con ciò non voglio dire che scrivo quello che piace a chi mi paga. Io metto in vendita i miei prodotti e se non piacciono rimangono nel cassetto (Prezzolini 2018, p. 226).

La difficoltà del "*vivre de sa plume*" fa parte, come sappiamo, dei *topoi* ricorrenti che circolano nell'universo letterario a partire dall'Ottocento: «Les thèmes du «second métier» et de la difficulté à «vivre de sa plume» (expression imprécise et ambiguë) font même partie des topoi récurrents qui circulent dans l'univers littéraire» (Lahire 2006, p. 19).

Gli scrittori si vedono spesso costretti a svolgere un secondo mestiere e questa oscillazione di settore, interessi, pubblici e aspettative condiziona la visione di sé e l'identità più profonda. Per Lahire - che si è occupato a lungo della questione dell'identità, autorappresentazione e della tematica del sostentamento degli scrittori - è necessario ancora oggi lavorare ad una rimaterializzazione della figura dello scrittore, in modo da rendere la storia letteraria più aderente alla realtà e non un esercizio storico-letterario fine a sé stesso:

Matérialiser les auteurs de littérature, c'est donc les réinscrire dans

des conditions d'existence sociales et économiques, dans des pratiques littéraires, paralittéraires et extra-littéraires et dans les conditions matérielles et temporelles du travail d'écriture. Une telle démarche qu'on pourrait qualifier de sociologie des conditions pratiques (économiques, spatiales et temporelles) d'exercice de la littérature se situe à la croisée de plusieurs domaines d'investigation sociologique (Lahire 2006, p. 26).

Lo studioso propone una sorta di riscrittura della storia letteraria che tenga in considerazione lo scrittore come un essere umano calato e inserito in un contesto sociale ed economico, all'interno di un sistema di pratiche letterarie, paraletterarie ed extraletterarie. Solo in questo modo è possibile leggere in maniera più completa il lascito letterario di un autore che è protagonista della propria epoca, del suo contesto culturale e sociale e che vive le sue difficoltà o i successi economici che condizionano in maniera molto forte la percezione che l'autore ha di sé.

Il diario di Prezzolini sembra essere uno strumento prezioso in questa operazione di rimaterializzazione dello scrittore proposta da Lahire, perché ci lascia entrare nella sfera privata dell'autore, a più stretto contatto con la riflessione identitaria ma anche con le reali necessità del quotidiano che hanno dato luogo alla scrittura, e che l'hanno stimolata con urgenza.

#### 4. La postura moltiplica l'autore

La vera ed instabile immagine che l'autore ha di sé emerge dalle pagine del diario che, in quanto testo autobiografico per dirla con Meizoz, permette di prendere in considerazione l'enunciatore nel testo e la persona biografica come due livelli di una stessa istanza autoriale (Meizoz 2007, p. 28). La postura moltiplica l'autore perché ne riproduce la posizione o lo statuto in una performance che può essere fisica o verbale al tempo stesso. La postura seleziona dei valori e dei fatti nella biografia dell'autore o nel suo punto di vista particolare sul mondo e crea quella che Meizoz definisce una "favola biografica", ovvero una narrazione del sé, una autorappresentazione dello scrittore. Questa postura ha senso se vista in relazione alla traiettoria biografica e letteraria dell'autore che la assume:

La postura ha a che vedere con la posizione dell'autore rispetto ai gruppi letterari di riferimento, alle reti di scrittori contemporanei o passati; rispetto ai generi letterari che abbraccia e infine al pubblico (istanza di assegnazione del valore). Lo scopo di un testo non è collegato soltanto all'immaginario personale dello scrittore, ma anche alla posizione

(spaziale, temporale ecc.) che l'autore occupa o desidera occupare nel campo letterario, che disegna il tipo di spazio di possibilità artistiche.

Nel caso di Prezzolini non solo non è rintracciabile una stabilità nel modo in cui la società letteraria accoglie il suo ruolo di intellettuale, ma anche la sua scelta autorappresentativa non raggiunge mai una sua compiutezza, ma delinea un percorso di altalenante esitazione. Manca cioè quella fermezza della postura che costituisce per usare le parole di Meizoz l'«"identité littéraire" construite par l'auteur lui-même» (Meizoz 2007). Ne è un esempio un passaggio del suo diario datato 3 gennaio 1928 dove emerge una passione per la scrittura e per lo scrivere letterario che sembra in apparente contraddizione con quando dichiarato dall'autore non solo in anni precedenti, ma potremmo dire anche nei mesi precedenti: «nel mio mondo di scrittori», e aggiunge «"Io che "adopero la penna". Sineddoche visiva che rappresenta.... Lo strumento definisce l'attività. La penna è un prolungamento del pensiero» (Prezzolini 1978, p. 413).

In questo rapido appunto Prezzolini dice di appartenere a un mondo di scrittori e identifica nella penna il suo strumento di lavoro, una rappresentazione simbolica ed estensiva dell'atto dello scrivere, laddove attraverso una sineddoche è l'oggetto a definire l'attività. Si potrebbe argomentare qui che la penna e il taccuino fanno parte degli strumenti di lavoro del giornalista, ma Prezzolini sembra identificare con grande precisione la penna come oggetto che appartiene al mondo della letteratura. Siamo nel 1928, è da poco passata l'esperienza de *La Voce* e l'autore vive una fase di autorappresentazione come scrittore in uno dei tanti altalenanti momenti di costruzione di un'identità in bilico che corrisponde a un'assenza di rigidi confini tra discipline, settori culturali, ambiti lavorativi.

## 5. Ibridi novecenteschi

Emerge in Prezzolini il desiderio di essere considerato alternativamente come uno scrittore o un giornalista, categoria e definizione quest'ultima che sembra non descriverlo pienamente come si intuisce dall'appunto dell'1 marzo 1911 «con Amendola sorgono altre difficoltà private. Quel che dice nell'anima accennando a me è ingiusto. Io non sono come lui mi dipinge. Né un giornalista, né desideroso di dire cose profonde» (Prezzolini 1978, p. 105).

In altri momenti tuttavia, l'ambizione del giornalismo viene accarezzata come dimostra la nota presa nel diario il 9 marzo 1912:

Bisogna che mi riduca a qualche mestiere, compilatore o traduttore, e vivere mediocrementemente come posso, se posso: perché come farò d'altra parte io che sono in rotta con gli editori di tutta Italia? Il mio posto sarebbe quello di corrispondente da Parigi o da Vienna di un grande giornale. Ma dove è il grande giornale che mandi un Prezzolini in quei posti? E poi la lingua da imparare. Divento vecchio. Divento povero. Il mio piccolo patrimonio si assottiglia sempre (Prezzolini 1978, p. 126).

Descrivendo l'arte del giornalismo in un numero della *Voce* che risale al 25 febbraio 1909, Prezzolini definisce i giornalisti come:

facchini della penna che, oltre agli articoli dei loro giornali, riescono a metter su commedie, a buttar giù romanzi, a compilare libri di scienza per volgarizzazione, senza che si senta interesse a ciò che fanno, amore per l'arte, rispetto per l'uomo e per se stessi (Prezzolini 1974, p. 827).

Torna l'immagine della penna, che non è più in questo caso un prolungamento del pensiero o una rappresentazione simbolica della letteratura, ma lo strumento di un facchino, uomo di fatica che lavora soltanto per la ricerca di un guadagno economico.

A prevalere sono il pessimismo e il disincanto prezzoliniani che costituiscono una costante anche in anni successivi, come quando il 29 dicembre del 1923 scrive:

Troppi libri da leggere, poche ore da lavorare, troppi articoli da scrivere, poca vita sociale, ristretta, lontana dal dramma attuale. Per poter vivere in Italia bisogna fare molte cose mediocrementemente invece di una sola bene. Il paese è povero, l'organizzazione è mediocre, la rivalità infinita, e tutto costa più sforzo che in un paese più civile e ordinato (Prezzolini 1978, p. 383).

Nell'*Ideario* prezzoliniano troviamo alla lettera "G" la definizione dell'autore: il giornalista dev'essere ora un curioso o un importuno, ora un corruttore, ora uno studioso e ora uno scrittore rapido, ora un ospite e qualche volta un mecenate (Prezzolini 2018, p. 91).

E ancora:

al giornalismo italiano si debbono due grandi meriti: primo di avere costretto molti scrittori ad esprimersi in modo chiaro e corrente ed ad abbandonare quella forma agghindata e accademica che ci veniva dalle scuole retoriche; secondo di avere diffuso l'espressione italiana nelle province, collaborando con l'esercito e con le ferrovie alla formazione dell'unità spirituale italiana (Prezzolini 2018, p. 91).

Rintracciamo in questa voce prezzoliniana la lucida analisi di una situazione che caratterizza l'inizio del Novecento e che vede, come

sottolinea anche Clotilde Bertoni nel suo lavoro monografico dedicato all'argomento, una contiguità di fatto tra giornalismo e letteratura: «giornalismo e letteratura intrecciano presto un rapporto di reciproca convenienza, che assicura al primo un lasciapassare verso un prestigio maggiore e alla seconda una scorciatoia per una diffusione più vasta» (Bertoni 2009, p. 48).

Bertoni ricorda come la storia del giornalismo sia ricca di scrittori: «la professione può soffocare vocazioni, spingere a compromessi, suscitare disgusto, ma almeno fino al Novecento inoltrato [...], rimane tipica tappa di passaggio, grande fucina di talenti» (Bertoni, 2009, p. 9). Il giornalismo è visto come una tappa di passaggio per coloro che coltivano il talento della scrittura, una sorta di palestra tecnica che consenta di avvicinarsi al mondo della scrittura attraverso la forma della brevità, ma senza che il giornalismo venga considerato arte autonoma nell'ambito della scrittura.

L'analisi del caso Prezzolini ci mette di fronte alla commistione tra letteratura e giornalismo in atto in particolare all'inizio del Novecento e alla non sempre netta separazione tra la figura del giornalista e quello dello scrittore.

Questo fenomeno ha rafforzato una tendenza in atto nel panorama italiano nei primi anni '20, ovvero la predilezione per la brevità, la prosa d'arte, il frammento, l'aforisma, la poesia. Ed è proprio Prezzolini, insieme agli altri intellettuali che fondano e portano avanti la rivista letteraria *La Voce*, a farsi interprete di una poetica del frammento, dell'unità minima in letteratura. La natura breve del frammento non toglie potenza narrativa, ma semmai la amplifica, come ci insegna Calvino nelle sue *Lezioni Americane* dove ammette di avere una predilezione per le forme brevi, così come avviene a suo parere per gran parte della letteratura italiana: «povera di romanzieri ma sempre ricca di poeti, i quali anche quando scrivono in prosa danno il meglio di sé in testi in cui il massimo di invenzione e pensiero è contenuto in poche pagine» (Calvino 1988, p. 48).

Enrico Falqui che si è occupato de *La Voce* sostiene come «il nuovo lirismo vociano, la scoperta del frammentismo, la ricerca continua e spesso provocatoria di un nuovo linguaggio poetico furono i principali meriti della rivista nella loro edizione culturale e letteraria» (Prezzolini, Gentile, Scheiwiller 1974, p. 993). Falqui riconosce ai vociani il merito di essere stati tra gli innovatori più seri e produttivi della letteratura e della poesia del Novecento e sostiene che l'influsso della rivista è stato ancora più significativo di quello dei Crepuscolari e dei Futuristi. Altri critici come Raimondi e Bocelli hanno ritenuto che l'influsso de *La Voce* non sia da circoscrivere soltanto

alla poesia, ma sia da estendere alla prosa.

Questa riflessione ci riporta a quanto affermato da Greenblatt nel suo *Renaissance Self-Fashioning From More to Shakespeare* (1980) dove lo studioso sottolinea come la questione dell'identità del letterato condizioni fin dal Rinascimento la natura del testo letterario e come questo fenomeno si consolidi anche in epoche successive. È forte la reciproca influenza tra identità e autorappresentazione (*il self-fashioning* appunto) dello scrittore e la forma assunta dai testi letterari in quelle epoche.

In conclusione, potremmo dire che questo rapido sguardo alle pagine del diario prezzoliniano apre la porta a un dibattito molto stimolante e ricco di spunti sull'identità degli intellettuali italiani di inizio '900, sulla loro postura e sulla relazione che intercorre tra identità autoriale e natura dei testi letterari. È risultato evidente come per comprendere fino in fondo la figura di Prezzolini e di altri intellettuali che hanno attraversato l'inizio del Novecento in Italia e ne hanno animato la vita culturale con grande vivacità intellettuale sia necessario scomodare la categoria di ibrido.

Ibrida è la visione che l'autore ha di sé stesso, la sua immagine pubblica e quella privata che si condizionano reciprocamente e che vivono fasi alterne di crisi e oscillazioni tra la natura di scrittore engagé, mercenario della scrittura, giornalista.

Ibridi sono gli autoritratti tratteggiati da autori che come Prezzolini non riescono totalmente ad indentificarsi con il blasonato mondo della scrittura e che non otterranno mai da quel mondo il riconoscimento che sperano, ma non si identificano nemmeno completamente con quello del giornalismo, settore al quale l'intellettuale sente in alcuni momenti di appartenere ma a cui riserva le critiche più feroci.

Ibridi sono di conseguenza i prodotti che fuoriescono da quelle infaticabili fucine culturali caratterizzate dall'incontro delle competenze, formazioni e aspirazioni di Prezzolini e degli altri intellettuali che insieme a lui danno vita a riviste come *La Voce* e *Il Leonardo*, destinate a far parte della storia letteraria come tappe di grande innovazione.

## Bibliografia

- Bertoni C., *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- Bonciarelli S., *Per una lettura del Novecento attraverso i Diari di Giuseppe Prezzolini*, in «Romance Notes», January 2018.
- Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- Di Fraia G., *Blog-grafie. Identità narrative in rete*, Milano, Guerini e associati, 2007.
- Frattarolo R., *Prezzolini cento*, in *Accademie e Biblioteche d'Italia*, L, 1982, I, p. 34.
- Greenblatt S., *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Lahire B., *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.
- Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Lotman J.M., *I due modelli della comunicazione del sistema della cultura*, in R. Faccani, M.
- Marzaduri (a cura di), *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1973.
- Marrone G., Dusi N., Lo Feudo G., *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Milano, Meltemi, 2007.
- Meizoz J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Paris, Editions Slatkine, 2007.
- Prezzolini G., *Diario 1900-1941*, Milano, Rusconi libri, 1978.
- Prezzolini G., *Diario 1942-1968*, Milano, Rusconi libri, 1980.
- Prezzolini G., *Diario 1968-1982*, Milano, Rusconi libri, 1999.
- Prezzolini G., Gentile E., Scheiwiller G., *La Voce: 1908-1913: cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, Milano, Rusconi, 1974.
- Prezzolini G., *Ideario*, a cura di L. Mascheroni, Torino, Aragno editore, 2018.
- Scrivano F., *Diario e narrazione*, Macerata, Quodlibet Studio Lettere, 2014.

«Dovrei andar vestito peggio»

“Non mi sento all'altezza di quel che dovrei essere. Dovrei lavorare 14 ore al giorno e tutti i giorni, non uno ogni tanto, come accade. Andar vestito peggio. Non permettermi svaghi. Non lasciarmi prender dal sonno. Spendere unicamente per il fine che mi sono proposto”.

(dal diario di Giuseppe Prezzolini, 1910)



# Moda in traduzione: Shakespeare e La Bisbetica Domata

**Rosanna Masiola**

Università per Stranieri di Perugia

## *Abstract*

Questo contributo è parte di un progetto interdisciplinare in corso su moda, letteratura, e traduzione. La sezione iniziale introduce il dibattito sulla questione della moda, misoginismo e il discorso di gender. *La Bisbetica domata* di Shakespeare è analizzata nel contesto di fattori di rilevanza culturale e di costrizioni linguistiche che incidono sulla traducibilità. Nelle sezioni seguenti, vengono selezionate quelle parti dell'abbigliamento contro cui si sono scagliati i moralisti, e la satira di genere: colletti, maniche, mantella. Il focus è sull'interazione argomentativa (tra sarto, merciaio e servitore) innescata sull'interpretazione delle 'varianti delle varianti' nello stile dell'abito, e ambiguità lessico-semantiche. Le traduzioni diacroniche dalle lingue romanze selezionate in epoche cruciali del dibattito linguistico-traduttivo (1930, 1940, 1960, 1990, 1992, 2000), evidenziano consistenti variazioni. La sezione di chiusura introduce la correlazione tra immagine visiva e verbale e i costumi nell'adattamento cinematografico di Zeffirelli (1967).

*Parole chiave:* moda femminile, misoginia, Shakespeare e *La Bisbetica Domata*, traduzioni in lingue romanze, traduzione intersemiotica

This contribution is part of an interdisciplinary project on fashion, narrative, and translation. The opening section introduces the debate on the question of fashion, misogyny, and gender. Shakespeare's *Taming of the Shrew* analyzed within the framework of cultural issues and linguistic constraints impacting on translatability. The following sections feature clothing items condemned by moralists, and gender-based satire: collars, sleeves, capes. The focus is on the argumentative interaction (haberdasher, tailor, and attendant) triggered by the interpretation of the 'variants of variants' in the style of clothing, and the lexico-semantic ambiguities it engenders. The diachronic translations from Romance languages have been selected in crucial debates on translational and linguistic issues (1940, 1960, 1990), evidencing consistent variations. The closing section introduces the correlation between visual and verbal imagery and costume designs in Franco Zeffirelli's cinematic adaptation (1967).

*Keywords:* female fashion, mysoginism, William Shakespeare's *The Taming of the Shrew*, translation into Romance languages, intersemiotic translation

## 1. Addomesticamento della moda: trattati, sermoni, proibizioni

La questione della moda in epoca elisabettiana riflette l'ambiguità e l'antinomia che ha accompagnato il prestigio riconosciuto di alcune opere sull'eleganza e il permanere della invettiva moralistica e di acre satira specialmente in chiave anti-femminista e misogina. Le opere di trattatistica furono divulgate grazie a delle traduzioni che ebbero rilevanza in ambito tudoriano ed elisabettiano. L'edizione inglese de *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (Venezia, 1528) esce ad opera di Sir Thomas Hoby, come *The Book of the Courtier* (Londra, 1561). Anni dopo, il *Galateo* di Monsignor Della Casa (Venezia, 1558), verrà tradotto da Robert Peterson come *Ga-*

*lateo of Maister Johan Della Casa* (Londra, 1576). La questione della sobrietà e dell'abbigliamento ne viene codificata diventando virtù da imitare (cfr. Brusatin 2016). Si afferma così uno stile identitario che si riconosce nell'eleganza riflessa nei simboli del vestire anche in epoca tudoriana ed elisabettiana (Greenblatt 1980, pp. 157-190), così come ci è trasmesso dalla imagery visiva e dalla ritrattistica (Mushat Frye 1980, pp. 323-342).

La serietà professionale con cui si affrontava l'arte sartoriale emerge negli stessi anni nel quadro de *Il Tagliapanni* (1565-1570), raffigurato nello stile spagnolesco dell'abbigliamento, dal farsetto ai pantaloni, al collare e ai polsini. La dignità e la concentrazione intellettuale sono ben lontani da ogni possibile invito alla satira, ed ai fociosi attacchi che i predicatori come Jacopone da Todi, Bernardino da Siena, Girolamo Savonarola, Agostino Lampugnani, e le leggi ed editti suntuari, riservavano alla moda, specie femminile. In particolare, i falò delle vanità accompagnavano le prediche in Umbria, e in Toscana. L'ambiguità era che comunque sia che le vesti femminili fossero corte, o fossero lunghe con lo strascico, erano oggetto di strali incendiari. Nel caso di veste lunga e strascico, Bernardino nelle sue *Prediche Volgari a Campo di Siena* nel 1427 (1836, pp. 424-425), paragona la donna a una 'porca' che si rotola nel fango, a causa della lunghezza del manto: «O donne, ditemi che fa la coda de la donna quando ella va per via di state? Fa polvere, e di verno s'imbratta nel fango, colui che le va dietro di state si ha l'n'censo che ella fa, e chiamasi quello lo 'ncenso del diavolo» (Levi Pisetzky 1978, pp. 38-40; Paulicelli 2016, pp. 205-220; Fabbri 2016; nostro corsivo)<sup>1</sup>.

Incredibile la furiosa reazione delle donne ascolane che redigono una protesta contro l'indulgenza verso la moda maschile, e le proscrizioni degli Anziani e del Consiglio dei Cento nel 1553. Questa volta non si attacca la lunghezza delle donne, ma il fatto che le gonne siano sopra la caviglia, quando agli uomini sono concesse le indecenti braghette, calze e giacchettine attilate: «mostrate tutte le chiappe et natiche intger de riete, et non solo de riete ma anchora denanti venete a mostrare certe brochette toste» (Levi Pisetzky 1978, p. 41; nostro corsivo).

Non era neanche estranea l'epoca elisabettiana: infatti, Elisabetta I, come prima suo padre Enrico VIII, emana diverse leggi suntuarie, tese a regolarizzare ed a contenere l'abbigliamento di lusso, per classi generi e professioni (Eleri 2017). A Venezia, e in altre località dell'Italia rappresentata in Shakespeare, vi erano leggi suntuarie

---

1. I corsivi sono aggiunti dall'autore in tutto il presente lavoro.

anche sull'abbigliamento delle prostitute, e sugli articoli di lusso vietati alle classi più basse<sup>2</sup>.

Un tema che viene anche toccato in Shakespeare è appunto l'attribuzione di status conferito dalla preziosità delle vesti e degli arredi elencati e che dovrebbero confondere, ammaliare e domare le donne ribelli.

## 2. La Bisbetica domata: prima opera di Shakespeare tradotta in Europa

Evidentemente sia il tema della moda, della satira o della difesa delle donne trovava favore sia del popolo che andava a teatro, sia nella letteratura. Esiste *A Shrew (Una bisbetica)* registrata già nel 1594, che ha innescato autorevoli ad attuali dibattiti filologici nell'anglistica italiana (Cioni 1998, pp. 235-260; Marrapodi 2014, pp. 235-255). Vi è anche un riflesso della commedia ariostesca *I Suppositi* (1508) che il drammaturgo George Gascoignes aveva adattato, e che era stata portata sulla scena al Gray's Inn ben prima della sua stampa. La data della composizione varia tra 1588-1593, e la prima stampa è del 1623, con l'In-folio. L'opera di Shakespeare che esce stampata nell'In-folio del 1623, inoltre, è la prima opera tradotta e rappresentata sul Continente, specificatamente in Olanda nel 1654 (D'Hulst e Delabastita 1990; Hoenselaars e Van Dijkhuizen 1997, pp. 190-2004; Hoenselaars e Carvalho Homem 2004; Delabastita 2004, pp. 99-116). Ricordiamo le traduzioni storiche italiane della metà dell'Ottocento di Carlo Rusconi, e di Giulio Carcano che optano per il titolo *La Malafemmina domata*, e quella di Diego Angeli agli inizi del Novecento (1911-1935).

## 3. La traducibilità della moda: La bisbetica domata

Il passo preso in esame verte sulla 'commedia degli errori linguistici' e si pone come satira della moda. Non dimentichiamo che una ventina d'anni dopo la pubblicazione dell'In-folio (1623) esploderà la rivolta puritana e la guerra civile (1642-1651), con la conseguente chiusura dei teatri (1642-1660).

---

2. La moda con la diffusione delle incisioni anche a colori raggiunge una diffusione senza precedenti in Europa, dal 1520 al 1610; in Francia arriva a oltre duecento (Roche 1989, pp. 12-13).

*La bisbetica* sottende un'ambiguità sulla rappresentazione della moda e della moralizzazione, in relazione al manierismo e all'eleganza, contrastata anche dagli eccessi del barocco (Levi Pisetzky 1961, pp. 61-94).

Se da un lato si ride delle stravaganze, l'aspirazione all'eleganza deriva anche dal prestigio della provenienza d'Oltremare e dall'Italia. Se l'ambientazione della commedia è Padova, e Petruccio arriva da Verona, è a Venezia che affluiscono dall'Oriente i ricchi tessuti, ed è a Venezia che vengono lavorati e ricamati in oro. Qui venivano stampati i trattati sull'eleganza e sui costumi, e sugli accessori, come quello di Cesare Vecellio (Paulicelli 2006, pp. 7-16; 2008, pp. 24-53).

Le scene riferite alla moda e al vestire s'interfacciano anche nelle metafore con il linguaggio del cibo, ed entrambi sono ravvivati da polisemie e allusività sessuali. Essendo molti termini di moda derivati dalle lingue romanze, ha determinato la presente scelta di analizzare traduzioni dall'italiano, spagnolo, e francese pur ridotte nei limiti del presente lavoro (cfr Rosini 1988; Masiola 2009)<sup>3</sup>. Completamento alle traduzioni italiane, spagnole, francesi è offerto anche dalla ritrattistica rinascimentale, e dall'adattamento cinematografico che si configura come traduzione intersemiotica.

#### 4. La moda tra preziosità dell'Oltremare e il ridicolo

Il passo che segue ha un focus tematico sul fascino esercitato dagli arredi preziosi da parte del pretendente (Gremio), che punta sulla raffinatezza della sua casa. Qui la raffinatezza sottende l'attività mercantile del mondo elisabettiano e veneziano.

*Gremio: [...] My hanging all of Tyrian tapestry.  
In ivory coffers I have stuffed my crowns,  
In cypress chests my arras counterpoints,  
Costly apparel, tents, and canopies,  
Fine linen, Turkey cushions bossed with pearl,  
Valance of Venice gold in needlework... (II.i.vv. 341-348)*

Il passo seguente, per contrasto satireggia il modo di buffonesco acconciarsi maschile, come un fenomeno da baraccone:

---

3. Masiola, Masiola Rosini, Rosini R. sono riferiti a unico autore.

*Biondello*: O sir, his lackey for all the world caparisoned like the horse; with a *linen stock on one leg and a kersey boot-hose* on the other, *gartered with a red and blue list*; an old hat, and the humour of *forty fancies* pricked in it for a feather; a monster, a very monster in *apparel*, and not like a Christian footboy or a gentleman's lackey. (III.ii)

Qui sopra ci si riferisce a Petruccio, che arrivato a Padova da Verona con Gremio il suo servo, deve rafforzare la sua posizione attraverso il matrimonio con Caterina, e domarla. La domerà anche nelle scelte di abbigliamento.

L'operazione di sincronicità filologica e l'“addomesticamento” testuale (Masiola Rosini 1988; Venuti 1995, Zuber-Skerritt 1984: 3-10), appare in taluni casi una sofisticata operazione, quando la visione della moda italiana nella lingua di arrivo è rielaborata sul testo inglese che si colloca nella prospettiva tudoriana-barocca, prima della rivoluzione puritana. Ma altri fattori complessi intervengono nella traduzione teatrale e l'adattamenti filmico, e il “costume design” come osservato da Phyllis Zatlin nel suo pionieristico *Theatrical Translation and Film Adaptation* (2005, pp. 169-199).

#### 4. Contesti traduttivi e traduttori: creatività, resistenza, e il linguaggio della moda

Nell'ambito dell'approccio ‘descrittivo’ (cfr. Toury 1995) contestualizziamo le strategie editoriali e illustriamo i profili dei traduttori. La questione della variabilità diacronica cross-culturale tra i testi è un fattore chiave, oltre a fattori socio-linguistici le prescrizioni normativo-editoriale (Masiola Rosini 1988). Altro fattore è quello della specificità del linguaggio della moda, e della sua permeabilità e diffusione, con adattamenti e varianti sia sull'oggetto di moda, che sulle parole della moda. Più specificatamente, sulla ‘variante delle varianti’ come riconosciuto da Roland Barthes, allorché all'elemento base si aggiunga una variante (Barthes 1967, p. 160)<sup>4</sup>.

La focalizzazione del contesto è quindi cruciale per le scelte editoriali, nelle dinamiche dell'ideologia politica, e delle scelte linguistico-culturali nelle traduzioni esaminate.

Premettiamo che nel 1939 (e nel 1959), usciva il *Novissimo Palazzi*

4. Barthes fa un inventario delle varianti. Di base abbiamo di base le varianti di essenza suddivise in: identità, configurazione, materia, misura, continuità; per la variante di relazione suddivide in: posizione, distribuzione, connessione, variante delle varianti (1967, pp. 112-162).

(NDP) che sulle appendici riguardo ai nomi stranieri e agli esonimi parlava di «uso riprovevole che se ne fa di taluni» (p. 1347), e di «voci straniere abusivamente penetrate in Italia, dando per ognuna la voce italiana con cui sostituirla» (p. 1361). Nell'edizione curata da Praz in quegli anni, la parola finale spettava ad Emilio Cecchi, in quanto guardiano della lingua (1943, pp. xiii-xiv).

Carlo Linati (1878-1949), di origine lombarda, redige la sua traduzione nella coraggiosa edizione Sansoni curata da Mario Praz. L'opera può essere finalmente stampata con la caduta del fascismo (1943). Praz nell'Avvertenza nota che «tradurre significa pure cercare di rendere l'atmosfera originaria del dramma anche in ciò che ha di meno comunicabile, il gusto, la moda» (1943, p. xiii), ricordando il Castiglione. Linati era un prolifico traduttore, appassionato conoscitore della letteratura irlandese, e amico di James Joyce. Infatti, Joyce, sperando nella sua traduzione dell'*Ulisse*, aveva redatto per lui uno schema strutturale, noto come lo schema Linati. Fu firmatario del Manifesto degli Intellettuali Anti-fascisti (1925).

Cesare Vico Lodovici (1885-1968), è toscano. E' appassionato di letteratura fu drammaturgo e romanziere, autore di sceneggiature. La sua traduzione (senza testo a fronte, come la precedente), viene pubblicata una ventina d'anni dopo. Come la precedente, questa edizione in tre volumi, per i tipi dell'Einaudi, non ha testo a fronte. E' preceduta da un saggio di Boris Pasternak, e da G.C. Argan sul pittore J.H. Füssli. In una breve nota fa emergere le stesse preoccupazioni che aveva avuto anche Praz, sulla grande frequenza dei doppi sensi: «si sono risolti avendo cura che il linguaggio italiano non ne fosse troppo compromesso» (1960, p. 490).

Gabriele Baldini (1919-1969), ha un profilo accademico di prestigio, ed è allievo di Praz. Prolifico saggista e traduttore, nonché sceneggiatore, pubblica la sua *Bisbetica* nel 1963, in edizione economica (BUR), con testo a fronte. Sono solo tre anni rispetto alla precedente edizione di cui sopra, ma l'edizione ha numerose ristampe, e include immagini della *Bisbetica* nel teatro inglese del Settecento.

Masolino D'Amico (1939-), anch'egli allievo di Praz, traduce dopo aver collaborato a sceneggiature shakespeariane. La sua traduzione coincide con la nascita della traduzione in quanto disciplina accademica, agli inizi degli anni 1980, in Europa e in Italia (D'Amico

1974), e fa parte dell'edizione di lusso Mondadori, a cura di Giorgio Melchiori. Melchiori, inaugura una nuova stagione nella ricerca di un linguaggio traduttivo: «Si è cercato di evitare sia di degradare la dizione dell'originale ad un tono falsamente colloquiale e troppo disinvolto, sia di attenersi ad una lettura troppo ostinatamente letterale che appiattisse il testo per eccessivo scrupolo di fedeltà o che lo “gonfiasse” nel tentativo di tendere appieno il gioco di polisemie verbali dell'originale» (1990, p. xvii).

Francesco Franconeri è autore, curatore, e traduttore letterario. Nel 1990 cura l'edizione tascabile economica di *Shakespeare Tutto il Teatro*, per Newton Compton, in diversi volumi. L'edizione esce in parallelo con quella della Mondadori, cui si rifà nella bibliografia. Non ha il testo a fronte<sup>5</sup>.

Sergio Perosa (1933-), professore emerito di Ca' Foscari, figura di spicco negli studi shakespeariani e nell'anglo-americanistica, e pioniere nell'ambito dei post-colonial studies. Nel 2019 ha pubblicato *Il Veneto di Shakespeare*. Ha insegnato a Princeton e in altre università prestigiose. Ha co-diretto con Nemi D'Agostino la collana Tutto Shakespeare per Garzanti. La sua *Bisbetica* con testo a fronte e note, contiene anche illustrazioni dell'abbigliamento in questione, tratte dall'edizione della Cambridge University Press. Dal 1992 al 2018, ha avuto tredici edizioni, con testo a fronte e traduzione in rima nei passi selezionati. Impeccabili le note, specialmente sul lessico dell'abbigliamento. Vista l'ambientazione veneta, Perosa rifugge da toscanismi, e usa in modo pragmatico e comunicativo le interiezioni e gli esclamativi. E' l'unica edizione a riportare i disegni raffiguranti i modelli dell'epoca di Walter Hodges (1984, p. 33), utilissimi per la traduzione.

Luís Astrana Marín (1889-1959) è una figura influente nel panorama letterario degli anni 1930 e oltre in Spagna. Inizia negli anni 1920 la traduzione delle *Obras Completas* (1929-1930). Nel 1949 conta già nove edizioni del lussuoso volume unico. Premette oltre cento pagine di studio preliminare (pp. 122). Le sue pagine di introduzione sono tese ad essere un omaggio alla lingua castigliana: «Doy en la lengua más hermosa del mundo la obra entera del autor dramático más grande de todo el universo» concludendo con il suo «homenaje más fervoroso al dramaturgo genial y a mi lengua de

---

5. Per Newton Compton esce anche la traduzione di Guido Bulla (2011).

Castilla». (1949 [1929], p. 22)<sup>6</sup>.

Maurice Castelain (n.1872) è il più anziano dei nostri. Traduttore, nel 1936 riceve il premio Langlois della Académie Française. Nella sua lunga introduzione non commenta la sua traduzione creativa in versi, né commenta quelle precedenti, ma è tutta incentrata sulla testualità shakespeariana, e il rapporto con il teatro francese. Alcune sue traduzioni di Shakespeare risultano rivedute e corrette da Jean-Georges Ritz. L'edizione tascabile de *La Mégère Apprivoisée* è pubblicata dalla prestigiosa casa Belles Lettres, ed ha il testo a fronte.

Iniziamo con le selezioni di traduzione in italiano, seguite da spagnolo e francese degli stessi anni (1930). Questa prima selezione del corpus ha il focus sul lusso e il prestigio che attraverso le parole assumono aspetti di comicità, ancora di più marcati nella creatività delle scelte delle prime quattro traduzioni italiane.

ST-1 *Petruchio*: ...With silken coats and caps, and golden rings,  
With ruffs and cuffs and farthingales and things,  
With scarfs and fans and double change of bravery,  
With amber bracelets, beads, and all this knavery.  
(IV.iii.vv. 55-58)

TTIa-1 *Petruccio*: ... con vesti e capelli di seta e anelli d'oro, e collaretti e manichetti e faldigie e amminicoli; e sciarpe e ventagli doppia muta di fronzoli, braccialetti d'ambra e collane, e simili cianciafruscole (CL 1943, p. 625).<sup>7</sup>

TTIb-1 *Petruccio*: ...vogliamo fare a guisa di gente altolocata con vestiti di seta e cappelli ricchi e anelli d'oro; con gorgiere di trina e manichetti e portinfante e tutto; sciarpe e ventagli e doppia mano di fronzoli; braccialetti d'ambra, collane e tutte queste cianfrusaglie. (CVL 1960, p. 470)

TTIc-1 *Petruchio*: ... per far festa come la gente migliore e sfog-

---

6. Desidero esprimere il mio ringraziamento alla collega ispanista, Dianella Gambini, per avermi fatto dono nel 1995 di questo prezioso tomo.

7. ST: Source Text, o testo fonte; TTI: Target Text, testo di arrivo, o testo tradotto in italiano; TTS: Testo Tradotto Spagnolo; TTF: Testo Tradotto Francese. I limiti di spazio del lavoro non consentono di glossare, riportando una traduzione semantica interlineare. I corsivi sono tutti nostri.

giare i nostri più bei cappelli e le nostre più belle vesti di seta, e anelli d'oro, e collari e *manicotti e guardinfanti*, e non so che altro, e sciarpe e ventagli e un *doppio cambio di guarnizioni*, e braccialetti d'ambra e collane e altri *fronzoli del genere*. (GB 1963, p. 163)

TTId-1 *Petruccio*: ... con vestiti e cappelli di seta, e anelli d'oro, con *colletti e polsini e guardinfanti e sciccherie*, con scialli e ventagli e *cambi di riserva*, con braccialetti d'ambra, perle e *roba da far girar la testa*. (MD 1990, p. 175)

TTIe-1 *Petruccio*: ... con vesti di seta, gioielli d'oro, con *pizzi e fronzoli e martingale* e così via: con sciarpe e ventagli e begli *aggeggi a profusione*, bracciali d'ambra, perle e altre cose *di questo genere* (FF 1990, p. 220)

TTIf-1 *Petruccio*: ... con vesti e cappelli di seta, preziosi anelli, *collari e polsini e gonne a sboffo e orpelli*, scialli e ventagli e *doppi cambi di crinolina*, bracciali d'ambra, collane e roba sopraffina. (SP 1992, p. 149)

TTS-1 *Petruchio*: Vas a vestirte elegantemente con vestidas de seda, sombreros, sortijas de oro, *gorgiera, puños, paramentos, guardainfantes y demás cosas*, junto con *bandas, anicos, dijes de noble cambio*, así como brazaletas de ámbar, *collares y otras baratijas*. (AM 1929, p. 1034)

TTF-1 *Petruchio*: Oui, *fraise à la française, amples vertugadins, Beaux pourpoints de velours, rubans, incarnadins, Écharpes, éventails, parures de rechange, Bagues d'or, colliers d'ambre! Ah! Tu verras, mon ange!* (MC 1934, p. 143)

Notiamo subito il termine: *farthingale*. A dimostrare la permeabilità e la diffusione del lessico della moda, attraverso calchi e imprestatismi, è curioso notare che il termine entra in inglese attraverso con la moda spagnoleggiante ma dal calco francese: dall'antico spagnolo *verdugado* (ramoscello) diviene *verdugale* nel francese medio, e rimane nell'inglese medio anche come *vertingale*, e *vertugadin* che vediamo in TTF-1. In origine, era un cerchio (giunco o metallo flessibile), destinato a difendere dagli urti le donne in attesa. In Italia e in tutta Europa, il *guardinfante* divenne ben presto di moda dap-

pertutto e fu adottato.

In TTF-1, *fraise à la française* è una creazione originale di compensazione poetica, e denota i collari alti, alla spagnola. Notiamo da subito che sia il francese che lo spagnolo usano la terminologia della moda rispettivamente spagnola e francese, portando il testo a una sincronizzazione d'epoca, sia per il secolo d'oro spagnolo, che per il Seicento francese. Nello specifico di *fraise à la française* aggiungiamo il contesto cross-culturale del lessico della moda, tra digregio e prestigio. Infatti, *fraise* (der. Lat. *fractus*), non è riferita alla fragola, ma agli intestini del bovino, ovvero frattaglie, e denota il collare alto, pieghettato, di origine spagnola.

## 5. Metafore di cibo per la moda femminile: il cappellino a scodella

La dimensione ludica è l'aspetto di rilevanza, in quella che è la classica querelle da farsa medievale che da marito e moglie si estende anche al sarto e al merciaio, che sono entrati in scena. Gli elementi di moda e di taglio presi di mira sono il cappellino a calottina, e la gonna.

ST- 2 *Petruchio*: Why, this was moulded on a porringer –  
A velvet dish. Fie, fie, 'its lewed and filthy!  
Why, 'tis a cockle or a walnut shell,  
A knack, a toy, a trick, a baby's cap. (IV.iii.vv. 64-69 )

TTIa-2 *Petruccio*: Ma via, questo è stato modellato su una scodella.  
Una scodella di velluto! Oibò, oibò! Ma è turpe e sconcio! Sembra una conchiglia, un guscio di noce, una sfogliatella, una cianciafruscola, un balocco, una cuffia da bimbo. (CL 1943, p. 626)

TTIb-2 *Petruccio*: Ma guarda un po': questo è modellato su un pentolino; è una scodella di velluto. Via questa infamia! Questa sconcezza! Una conchiglia, un guscio di noce, un croccante, un gingillo, uno scherzo, una cuffietta da neonato! (CVL 1960, p. 470)

TTIc-2 *Petruchio*: E che? Dovete averlo modellato su una scodella. Una scodella di velluto? Ohibò, è improprio e sconveniente. Ha tutta l'aria di una conchiglia o d'un guscio di noce, d'una sfogliatella, d'un giocattolo, d'uno scherzo, d'una cuffia da neonato. (RB 1963, p. 163)

TTId-2 *Petruccio*: Ma questo l'hai modellato sopra una *ciotola*!  
 E' una *scodella di velluto*. Via, via, è una schifezza!  
 E' una conchiglia, è una noce,  
*una cialda, un balocco, uno scherzo, una cuffia da neonato*.  
 (MD 1990, p. 177)

TTIe-2 *Petruccio*: (prendendolo bruscamente): Ma questo l'hai  
 copiato da una *padella*...una *padella di velluto*! *No, no*...è brutto, è  
 ripugnante! Sembra una conchiglia, un guscio di noce, uno *scher-*  
*zo, un giocattolo, un trucco, una cuffietta da lattante* (lo getta in  
 un angolo). (FF 1990, p. 220).

TTIf-2 *Petruccio*: Ma come, è stato modellato su una *ciotola*!  
 Una *terrina di velluto*! Puah! E' uno schifo.  
 E' una conchiglia, un guscio di noce, una *burla*,  
*una baia, una bolla, una cuffia da neonato*. (SP 1992, p. 151)

TTS-2 *Petruchio*: ¡Como! ¡Eso ha sido moldeado en una *escudilla*!  
 ¡Un plato de terciopelo! ¡Quitad, quitad allá! Es impúdico y scan-  
 daloso! ¡Vaya! Es una concha o una cascara de nuez, una *chu-*  
*chería, un juguete, una bobada, un gorro de niña*. (AM 1929, p. 94)

TTF-2 *Petruchio*: Ce chapeau! Mais tu l'as moulé sur une *assiette*!  
 C'est un *plat en velours*! C'est affreux! C'est ignoble!  
 C'est comme un couillage, une *écaille de noix*,  
 Un *béguin de bébé! Babiole, joujou!* (MC 1934, p. 143)

Tutti i traduttori (tranne FF) hanno optato per continuare con scelte lessicali basate sui dolci, anche dove in Shakespeare termini come *knack* non sono riferite a dolci ma a ornamenti (Crystal e Crystal 2002, p. 252). Prevale la strategia della scelta di coesione nelle metafore, basate sui dolci italiani, in quasi tutti (cfr. Masiola Rosini 2004). Non è adeguata la metafora quando da *ciotolina* da porridge (*porringer*), si arriva alla 'padella'. La *ciotola* si mette in testa. La *padella* no, ma neanche il piatto che è in TTF (*assiette*).

ST-3 *Petruchio*: Why, thou say'st true – it is a *paltry cap, a custard-coffin, a bauble, a silken pie* (IV.iii.vv. 82-83)

TTIa-3 *Petruccio*: Brava, tu dici il vero, è un *ignobile cappello, una crostata, un gingillo, una torta di seta*...(CL 1943, p. 626)

TTIb-3 *Petruccio*: Brava Catina. Hai ragione tu: quel *cappello è ignobile*; hai detto bene: *una cialda, una torta, un balocco, una schiacciata di seta*. (CVL 1960, p. 471)

TTIc-3 *Petruchio*: Bene. Dici il vero. E' uno sconcio cappello! Una *crostata, una bagatella, un timballo di seta...*(GB 1963, p. 165)

TTId-3 *Petruccio*: Ma sì, hai proprio ragione, è un *cappellino ignobile, un tortino, un'inezia, un timballo di seta...*(MD 1990, p. 179)

TTIe-3 *Petruccio*: Hai detto bene: è proprio un *cappello da spaventapasseri, una torta, una bazzecola, una matassa di seta ...* (FF 1990, p. 220)

TTIf-3 *Petruccio*: Sì, hai ragione, che *schifo di cappello, una crostina, un nulla, una frittella di seta*; (SP 1992, p. 151)

TTS-3 *Petruchio*: ¡ Cómo! Lo que dices es cierto. Es un *gorro de apreciable, una costra de crema, una fruslería, un pastel de seda...* (AM 1929, p. 1034)

TTF-3 *Petruchio*: Oui, Cateau, tu dis vrai: c'est un affreux chapeau, Un rien de tout, *coquille à flan, croustade en soie!* (MC 1934, p. 145)

Le prelibatezze spagnole, italiani, e francesi (*coquille Saint-Jacques à flan*), sono esempi di shift culturale e di localizzazione contro la specificità dolciaria inglese. Da notare che *custard-coffin* è la crosta che si forma intorno al *custard cake*, e che *bauble* diventa dolce natalizio (*bauble cake*), solo secoli dopo, con l'introduzione dei gingilli di Natale in vetro dal mondo germanico. TTS-una squisitezze spagnola, simile alla crema alla catalana (cfr. Masiola Rosini 2004). Però, il *porringer* ovvero la ciotolina o pentolino per il 'porridge' (parola ormai entrata nella lingua italiana), già esisteva come modello, e non era metonimia con funzione comica (Crystal e Crystal 2002, p. 338; 2015, pp. 158-161)<sup>8</sup>.

In particolare sui cappelli e sulla moda rinascimentale (Brusatin 2019), è interessante vedere i commenti di Leonardo Da Vinci, che

---

8. Il modello si trova anche nell'*Enrico VIII* di Shakespeare, con un riferimento alla moglie di un merciaio, che in preda all'ira fa cadere dalla testa un modello rosa: «railed upon me till her pinked porringer fell off her head» (V.iv.v.48). All'epoca il porridge (alterazione da medio francese *potage*), era fatto una zuppa con verdure e carne.

parla proprio le metafore e metonimie che sono costrizioni lessicali per la loro polisemia. Nello specifico abbiamo selezionato copricapo, gonne, colletti, maniche, come vedremo avanti.

Nel suo *Trattato sulla Pittura*, Leonardo nelle sue note scritte verso la fine del Quattrocento, alla corte di Lodovico il Moro, a Milano, proprio con riferimento alle maniche e al collo ne notava gli eccessi, un secolo prima di Shakespeare. In particolare, si riferiva ai suoi ricordi delle maniche, ed alle frappe e collari:

«Ed ancora parve tanto *bella invenzione a quella età, che frappavano ancora le frappe*, e portavano li cappucci in simile modo, e le scarpe, e le *creste frappate*, che uscivano dalle principali cuciture delli vestimenti di varj colori. [...] nell'altra età cominciorno a crescere le *maniche, ed eran talmente grandi, che ciascuna per sé era maggiore della vesta*. Poi cominciorno a alzare li vestimenti intorno al collo tanto, che alla fine copersono tutto il capo. Poi cominciorno a slargare sì li vestimenti, che al continuo gli uomini avevano le *braccia cariche di panni per non gli pestare co' piedi*. Poi vennero in tante stremità, che vestivano solamente fino a fianchi, ed alle gomita, ed erano sì stretti che da quelli pativano *gran supplicio, e molti ne crepavano di sotto*, e li piedi sì stretti, che le dita di essi si sovrapponeano l'uno sull'altro, *e caricavansi di calli*.» (1817, p. 269; corsivo nostro).

## 6. Maniche alla moda: metafore estese al cibo “according to the fashion and the time”

Nel rispetto per gli accessori, e le loro note stravaganze di foggia, si costruisce un linguaggio basato sulle varianti come riconosce Barthes, che rappresentano difficoltà traduttive nell'asse temporale a cui la moda si riferisce. Per cui *cannon sleeves* (maniche cannone), non è termine funzionale a stimolare la risata del pubblico, ma definisce una variante, una foggia: maniche a cannone.

Vi è un gioco di parole con sfondo sessuale sulla *loose-bodied gown* (tunica dalla linea sciolta sul corpo) e la donna come *loose woman* (donna dissoluta), mentre Caterina con entusiasmo ribadisce che lei «never saw a better-fashioned gown» riferendosi al design, mentre Petruccio esplode contro la carnevalata, fatta di tortine, e di tagliuzzi.

Da notare il caso di TTF che si rifà alla moda francese dell'orlo à jour, che ha dei trafori.

ST-4 ... *Petruchio* O mercy, God! What masquing stuff is here?  
What's this? A sleeve? 'Tis like a *demi-cannon*.  
What, *up and down carved like an apple-tart*?  
Here's *snip and nip and cut and slish and slash* ,... (IV.iii.vv. 85-89)

TTIa-4 *Petruccio*: Mercé, buon Dio, che razza di carnevalata è mai questa? E questa che sarebbe? una manica? Ma è *un cannoncino*. Che? Su e giù, *frappata come una torta di mele*? E *spacchi e spicchi e frastagli e buchi e sdruci* ... (CL 1943, p. 626)

TTIb-4 *Petruccio*: Dio di misericordia! Ma è un carnevale! E questa che è, una manica, o piuttosto *una bombarda*? Come, dall'alto in basso tutta striata come *una torta di mele: pizzi e strapizzi, spacchi spicchi e sbuffi* ... (CVL 1960, p. 471)

TTIc-4 *Petruchio*: Oh, la Dio mercé! Che mascherata non è mai questa? E qui che c'è? È forse una manica? Sembra un *mezzo cannone*! E che? *Guarnita di frappe* e su e giù come una *schacciata di mele*? E *tagli e spacchi e brendoli, e sdruci e buci* ... (GB 1963, p. 165)

TTId-4 *Petruccio*: O santo Iddio! Che mascherata è questa?  
E questa che cosa è? Una manica? Sembra un *mezzo cannone*.  
E questi *spacchi si e giù, come una torta di mele*?  
E *tagli e fessure e buchi e sbrendoli* ... (MD 1990, p. 179)

TTIe-4 *Petruccio*: Buon Dio! Che roba è mai questa? Roba da mascherata! Cos'è, questa qui? Una manica? Sembra il *fusto di un cannone*. Cosa? Tutta *tagliuzzata dall'alto in basso come una torta di mele*? *Tagli e tagliuzzi, strappi, aperture*. ... (FF 1990, p. 221)

TTIf-4 *Petruccio*: O santo cielo! Che mascherata è questa?  
E questa, cos'è? Una manica? Ma è un *cannoncino*.  
E *tagli, tagliuzzi, crepe, squarci e sbregghi*... (SP 1992, p. 153)

TTSa-4 *Petruchio*: ¡Misericordia, Dios! ¿ Qué disfraz de máscara traéis aquí? ¿ Que est esto? ¿ Una *manga*? *Dijèrase un cañón pequeño*, ¡ Como! ¿ *Cortado de arriba abajo como una torta de manzanas*? Aquí hay *una tizereta y una rasgadura, una corte, una abertura y una cuchillada*. ¡ ... (AM 1929, p. 1034)

TTFa-4 *Petruchio*: Tudieu! Quel carnaval! Et ça, c'est une manche?

On dirait un *demi-canon*! Et tailladée  
 Du haut jusques en bas, comme *une tarte aux pommes*!  
 Des trous, des jours, de creux, des fentes, des entailles ...  
 (MC 1934, p. 145)

Notiamo la similitudine ricorrente dei dolci e cibo come diletto sugli accessori, che adombra lo spazio e il lavoro domestico. Inoltre il termine *tart* che viene trasportato nella cultura dolciaria di arrivo (cfr. Mariola Rosini 2004), entra nell'inglese medio dal francese medio, significa anche prostituta, e *to tart up* come verbo si estende ad agghindarsi, pararsi a festa. Interessante l'uso comune veneto di 'sbrego' (der. Germanica-Longobarda), anziché le toscane 'frappe'.

Le maniche a cannone di Elisabetta I esistevano, e venivano anche chiamate *trunk sleeves*, ovvero troncate (derivazione da *truncate* inglese), imbottite nella parte superiore. Vedremo che la argomentazione e la dissociazione verte su tre item: *gown* (abito-gonna), *cape* (mantella, cappa), *sleeves* (maniche). Come in un processo, il sarto porta a sua prova le note che ha scritto per l'ordinazione fatta dal servitore Grumio:

ST-5 *Tailor* (reads): "*Imprimis, a loose-bodied gown*".

*Grumio*: Master, if I ever said *loose-bodied gown*, sew me in the skirts of it and beat me to death with a *bottom of brown thread*, I said a *gown*.

*Petruchio*: Proceed.

*Tailor*: "With a *small compassed cape*".

*Grumio*: I confess *the cape*.

*Tailor*: "With a *trunk sleeve*".

*Grumio*: I confess two sleeves.

*Tailor*: "The sleeves *curiously cut*".

*Petruchio*: Ay, there's the villainy.

*Grumio*: Error i'th'bill, sir, error i'th'bill! I commanded the sleeves should be cut out, and sewed up again ... (IV.iii.vv.130-144).

TTIa-5 *Sarto* (legge): "*In primis, una veste sciolta*".

*Grumio*: Padrone, se io ho mai detto una "*veste sciolta*", *cucimi nella sua sottana*, e battimi a morte con un *rocchetto di fil bruno*. Dissi soltanto una veste.

*Petruccio*. Continua.

*Sarto* (legge): "Con un *piccolo bavero rotondo*..."

*Grumio*: Confesso il *bavero*.

*Sarto*: "Una *manica a sgonfio*".

*Grumio*: Confesso un paio di maniche.

*Sarto*: "Le maniche *elegantemente frappate*".

*Petruccio*: Ed è qui la briconata.

*Grumio*: Errore del biglietto, messere, errore del biglietto. Io ordinai che le maniche fossero tagliate e poi ricucite. (CL 1943, p. 528).

TTIb-5 *Sarto*: *Imprimis: una veste di capienza ricca*

*Grumio*: Padrone, se mai ho detto di “capienza ricca” fammici cucir dentro e bastonare a morte con un *gomitolo di filo scuro*. “Un vestito” – dissi – e basta.

*Petruccio*: Va’ avanti.

*Sarto*: Con *bavero tondo*.

*Grumio*: Confesso il *bavero*.

*Sarto*: E con *manica a tubo*.

*Grumio*: Due maniche, dissi: confesso.

*Sarto*: Con *ricchi tagli e cugni*.

*Petruccio*: E questa è la schifezza.

*Grumio*: La nota mente per la gola, signoria. Io dissi che le maniche dovevano essere tagliate sí ma poi anche cucite. (CVL 1960, p. 472)

#### TTIc-5 Sarto (Legge): “*Imprimis, una veste ampia...*”

*Grumio*: Padrone, s’io mai ho parlato d’una veste ampia, cucitemi pure nella sua sottana e fatemi morire di battiture inflitte con un *rocchetto di filo scuro*. Veste, ho detto, e nient’altro.

*Petruchio*: Procedi.

*Sarto* (Legge): “Con un *piccolo collarino rotondo...*”

*Grumio*: Confesso il *collarino*.

*Sarto* (Legge): “Con *maniche a sbuffi...*”

*Grumio*: Confesso *gli sbuffi*.

*Sarto* (Legge): “Le maniche *minuziosamente ed elaboratamente tagliate a frappe...*”

*Petruchio*: Ecco la ribalderia.

*Grumio*: E’ un errore della nota, signore, è un errore della nota! Ho ordinato bensì che le maniche fossero tagliate, ma pure che dipoi fossero ricucite ... (GB 1963, p. 169)

#### TTId-5 Sarto (Legge): “*Imprimis, una gonna a guardinfante.*”

*Grumio*: Padrone, se ho mai detto “*guardinfante*”, cucitemi nella *sottana* e battetemi a morte con un *rocchetto di refe marrone*. Io ho detto una *gonna*.

*Petruccio*: Procedi.

*Sarto*: “Con una *mantellina a campana*”.

*Grumio*: Ammetto la *mantellina*.

*Sarto*: “Con la *manica a sboffo*”.

*Grumio*: Ammetto non una ma due maniche.

*Sarto*: “Le maniche *tagliate a tortiglione*”.

*Petruccio*: Sì, ecco l’infamia.

*Grumio*: Errore nella nota, signore; errore nella nota! Io ho ordinato che le maniche fossero tagliate, ma poi ricucite. (MD 1990, p. 181-182)

#### TTIe-5 Sarto (leggendo): “*Imprimis: una veste sciolta...*”.

*Grumio*: Padrone, se mai ho detto *veste sciolta*, cucitemi dentro la *sottana* e frustatemi a morte con un *gomitolo di filo scuro*: io dissi semplicemente una *veste*.

*Petruccio*: Va’ avanti.

*Sarto*: "Con una *mantellina rotonda*".  
*Grumio*: Ammetto solo la *mantellina*.  
*Sarto*: "Con *ampie maniche*".  
*Grumio*: Ammetto le due maniche.  
*Sarto*: "Le maniche *delicatamente intagliate*".  
*Petruccio*: Oh, ecco la bruttura!  
*Grumio*: L'errore è nella nota, signore, è nella nota! Io ordinai che le maniche fossero tagliate e poi ricucite. (FF 1990, p. 222)

TTIe-5 *Sarto* [Legge] "Imprimis, una veste aperta sulla sottana."

*Grumio*: Padrone, se ho mai detto una *veste aperta sulla sottana*, cucitemi nella sottana e bastonatemi a morte con un rocchetto di filo marrone. Io ho detto una veste.  
*Petruccio*: Procedi.  
*Sarto*: "Con una *mantellina a campana*".  
*Grumio*: Ammetto *la mantellina*.  
*Sarto*: "Le maniche fantasiosamente tagliate".  
*Petruccio*: Ah, ecco l'infamia.  
*Grumio*: Errore di procedura, signore, errore di procedura! Io ho ordinato che le maniche fossero tagliate, e poi ricucite; (SP 1992, p. 155)

TTS-5 *Sastre*: *Imprimis*. "Un vestido que ne dibuje el cuerpo".

*Grumio*: Ami, si he dicho jamás "un vestido que no dibuje el cuerpo", que se me cosa en el forro y que se me golpee con una *madeja de hilo crudo* hasta ue venga la muerte. He dicho un "vestido".  
*Petruchio*: Seguid.  
*Sastre*: "Con un *pequeno cuello redondo*".  
*Grumio*: Confieso lo del *cuello*.  
*Sastre*: "Con una *manga larga*".  
*Petruchio*: ¡Sí, ahí está la infamia!  
*Grumio*: El yerro es de la nota, señor; el yerro es de la nota. Yo mandé que las mangas se cortesen y luego se cosiensen. (AM 1929, p.103)

TTF-5 *Tailleur* (Lisant): "Imprimis, une robe lâche..."

*Grumio*: Si j'ai dit une robe lâche, patron, je veux qu'on me Couse dans la jupe et qu'on me fustige à mort avec une bobine de fil brun: J'ai dit tout bonnement une robe.  
*Petruchio*: Continuez.  
*Tailleur* (Lisant): "Avec un *petit collet arrondi ...*"  
*Grumio*: J'avoue le *collet*.  
*Tailleur* (Lisant): "Une manche à forme de tronc..."  
*Grumio*: J'avoue une paire de manches.  
*Tailleur* (Lisant): "Les *manches également taillées...*"  
*Petruchio*: Oui, viola le *hic*.  
*Grumio*: Erreur de la note, Monsieur, erreur de la note! J'ai donné l'ordre que les manches fussent taillées, puis recousues; (MC 1934, p. 149)

La veste: loose-bodied gown/ loose body of a woman

Abbiamo già osservato la questione della veste fluente, libera, sciolta (*gown*--der. francese medio *goune*, da tardo latino *gunna*, ornamento di pelliccia o cuoio) (NCW). La parola 'sottana' con cui è tradotto denota qualcosa sotto la gonna, di tessuto leggero (ellissi da 'gonna sottana'). In dizionari contemporanei di moda si trova. Sul già notato 'verdugale' o 'verdugado', un dizionario contemporaneo di moda la nota come primo esempio della crinolina, in voga dal 1550 al 1650, e ne ascrive l'origine alla Spagna (Donanno 2001, p. 396). Nella traduzione spagnola abbiamo un effetto di modestia, che offusca la metafora sessuale, ove la veste non deve accentuare le linee del corpo (*que no dibuje el cuerpo*)

*Le maniche e le metafore sul cibo:  
"frapavano ancora le dette frappe"*

Le maniche 'troncate' come notato sono in parallelo con le braghe in epoca elisabettiana, che vengono definite *trunk hose* (der. germanica), note anche come 'a sbuffo'. Le maniche 'troncate' o a cannone, sono in realtà maniche ritagliate. Infatti il testo parla di maniche tagliate (sforbiciate) con l'equivoco di maniche fatte a pezzi. I traduttori si sono distinti per soluzioni diverse, soprattutto per l'allitterazione '*curiously cut*', che in Shakespeare ha tre denotazioni che variano da: perizia e abilità, elaborato e artistico, in modo minuzioso e ingegnoso (Crystal e Crystal 2002, p. 111).

CL ha *sgonfio; elegantemente frappate*. La scelta suggerisce anche i dolci di Carnevale. Il termine è usato, come abbiamo visto anche da Leonardo, e un secolo prima da San Bernardino: ...«con tante *frappe e intaglio*...dimostra che tu hai il cuore intagliato»<sup>9</sup>.

Nel 1939, epoca cui si riferisce la traduzione, il verbo è riferito all'ambito del ricamo e dell'intagliatura, specie riferita al fogliame (NDP 1939, p. 486).

CVL *a tubo; ricchi tagli e cugni*: oggi denota la pieghettatura chiusa da cucitura, specie sul retro delle camicie, come da tutorial online sponsorizzati da marche di macchine da cucire.

GB *elaborate; tagliate a frappe*.

MD *sboffo; tagliate a tortiglione*. Da notare che il secondo ter-

---

9. Leonardo da Vinci ne notava gli eccessi: «frapavano ancora le dette frappe», ma già avevano incontrato gli strali di San Bernardino: «se tu vedi uno o una con questi grilli e co' frapole e co' le trappole, pensa che così le grilla il capo...» (Levi Pisetzky 1978, p. 45).

mine richiama anche la pasta (mezze maniche, tortiglioni). La variante per le maniche a 'sboffo' o 'sbuffo', è anche registrata nel NPD (1939).

FF *ampie, delicatamente intagliate*

SP *manica a sboffo, fantasiosamente tagliate*

AM *una manga larga*

MC *une manche à form de tronc; manches élégamment taillée*

Quando il traduttore francese traduce, la Francia è negli anni del modernismo (1920-1930), e della grande ascesa della sua moda. E il traduttore (MC) qui ha la tendenza allo stile essenziale nel lessico senza convergere sul lessico della moda del Seicento francese.

Ed è appunto sulla moda delle maniche francesi, e del rapporto con l'immagine visiva e la descrizione verbale su cui si concentra Umberto Eco, analizzando le traduzioni del romanzo *Sylvie* (1853) di Gérard de Nerval. Il passo ci fa vedere attraverso gli occhi della protagonista, che è sensibile alla moda della sua epoca, e ritiene un abito quasi ridicolo, anche per via delle maniche (*manches plates*), ormai fuori moda (pp. 201-208). Fattore decisivo è che Eco, in quanto traduttore del romanzo, dichiara di far violenza alla lettera del testo:

«Il fatto è che le *manches plates* (dette anche *manches à sabots* o *sabots*) erano maniche corte svasate, coperte da file di merletti, in uso nel XVIII secolo (alcune storie del costume parlano di stile Watteau), ma non avevano le spalle gonfie come voleva la moda ottocentesca. Quindi Sylvie le trova troppo cascanti sulle spalle, perché non avevano lo "sboffo" o lo "sbuffo", come si diceva anche da noi. Per far capire al lettore come sono le maniche, e di che cosa Sylvie si lamenta, faccio violenza alla lettera del testo». (2003, p. 207).

Le variazioni e le asimmetrie lessico-semantiche più consistenti sono sul *cape*. La ritrattistica ne offre diversi esempi, tanto che in Italia ci si riferisce alla 'mantella elisabettiana'. Il problema è capire come da mantella si arrivi a vedere un collare, o un bavero. Se vi è mutamento diacronico nel lessico della moda (*bravery* non è coraggio, ma eleganza e stile), il *small compassed cape* ha causato identificazioni distanti nelle traduzioni. Ma, all'epoca era una mantellina rotonda, a ruota.

CL *piccolo bavero rotondo; bavero.*

CVL *bavero tondo; bavero*

Il 'bavero' italiano corrisponde all'inglese *lapel*, riferito perlopiù ai

risvolti dei mantelli dell'Ottocento e Novecento.

GB *piccolo collarino rotondo; il collarino*

MD *mantellina a campana; mantellina.*

FF *mantellina rotonda, mantellina*

SP *mantellina a campana, mantellina*

AM *pequeno cuello redondo, cuello*

MC *un petit collet arrondi*

Tutti qui citati traduttori evitano gli esonimi nel campo della moda, e non usano equivalenti di localizzazione, che diano specificità, come avevano fatto per il cibo. GB e MC sono paralleli, e optano per il collarino rotondo. Nella storia della moda, il collarino o collarina, come abbiamo visto sopra, dalla Spagna si modifica in Francia come *gorgère*. La gorgiera appare in Italia intorno al 1530, sotto l'influenza spagnola all'epoca del dominio sull'Italia di Carlo V. Il bianco risaltava sugli abiti neri, e veniva impreziosita da merlettature a tombolo di Burano. Il collare in Inghilterra era anche noto come *ruff collar*, che può essere aperto o chiuso. Esisteva anche con il termine *rebato* derivazione francese (*rebat*) con suffisso italiano (-ato), ma è una parte per il tutto: ovvero è il supporto rigido del collare aperto (Cumming, Cunnington, Cunnington 2017, p. 199 et seq.)<sup>10</sup>.

## 7. Conclusione: la “trans-adaptation” multimodale

Molto succintamente qui accenniamo alla *trans-adaptation* e alla multi modalità del testo shakespeariano (Lehmann e Starks 2002; Aspinall 2002) e le pratiche e teorie traduttive (cfr. Fischlin e Fortier 2000; Baines, Marinetti, Perteghella 2011). In particolare l'influenza della imagery rinascimentale (Marrapodi 2017), emergono nella trasposizione cinematografica, come già notato nei costumi di Petruccio e Caterina.

Ricordiamo i colori dei bozzetti di Lele Luzzati nella versione di Franco Enriquez, per Petruccio, anche ripresi specie per le maniche con tante frappe multicolori, per il Petruccio di Richard Burton, e per la Caterina di Liz Taylor, nell'adattamento cinematografico di Franco Zeffirelli nel 1967 (cfr. Cavecchi 1997, pp. 229-246). I

---

10. Esiste anche il termine *supportasse* o *underpropper*, che arrivano all'inizio del Seicento, prima della Rivoluzione Puritana. Si chiamano anche *piccadills* o *pickadills*, *whisks*, oltre che al citato *rebate*.

costumi sono di Daniele Donati, eseguiti dalla Sartoria Farani che rielabora dall'iconografia rinascimentale soprattutto nei costumi per Elizabeth Taylor (cfr. Tosi Pamphili 2014). Inoltre, Donati esplicitamente s'ispira al quadro di Lorenzo Lotto, *Lucrezia*, ovvero: *Ritratto di gentildonna nelle vesti di Lucrezia* (ca 1533), ora alla National Gallery di Londra. Raffigura una gentildonna veneziana, con le maniche a frappe, di diversi colori, come il verde e il rosso cupo. Lucrezia è citata anche nella *Bisbetica*, come modello di virtù. Notiamo che collabora alla sceneggiatura di Franco Zeffirelli anche Suso Cecchi D'Amico, la madre di Masolino D'Amico (nonché figlia di Emilio Cecchi).

Masolino D'Amico collaborerà tre anni dopo alla sceneggiatura di *Giulietta e Romeo* per Zeffirelli, sempre con i costumi di Danilo Donati. Danilo Donati ebbe molti riconoscimenti per i costumi, soprattutto per l'ispirazione rinascimentale. Si riafferma così un riappropriamento italiano dell'iconografia shakespeariana e di un cromatismo pittorico rinascimentale, che peraltro avevano già ispirato la *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani quando i costumi erano stati disegnati dalla pittrice Léonor Fini (Masiola e Cittadini 2020, pp. 193-194; Masiola e Cittadini 2021).

A conclusione del presente lavoro, vorremmo notare la scarsità di studi sia teorici che applicativi sul rapporto tra iconografia della moda, e la traduzione inter-semiotica. I filtri linguistici e culturali erano stati bene evidenziati da Eco, come abbiamo visto nel caso degli accessori. E abbiamo dimostrato come proprio sugli accessori ci fossero discordanze e divergenze. Non mancano delle ricerche e trasposizioni oltre la scena, sulla passerella, con le collezioni ispirate alla Rinascimento e al Pre-raffaellismo.

Il caso di Riccardo Tisci è emblematico: Tisci, dopo Givenchy, è creatore artistico per Burberry, la casa identitaria della moda britannica. Nel 2018-2019 lancia la sua collezione ispirata a Shakespeare, con citazioni e parole tramutate in grafica. Shakespeare partito dall'Italia come viaggio testuale intersemiotico, ritorna all'Italia, da Londra.

## Bibliografia

- Aspinall D. (a cura di), *The Taming of the Shrew: Critical Essays*, Londra-New York, Routledge, 2002.  
 Baines R., Marinetti C., Perteghella M. (a cura di), *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*, Basingstoke, Pal-

- grave-Macmillan, 2011.
- Barthes R., *Système de la mode*, Parigi, Seuil, 1967.
- Bernardino da Siena, *Prediche volgari a Campo di Siena*, Siena, Landi e Alessandri, 1853 (1427).
- Bernardino da Siena, *Contro le vanità donnesche*, in Baldi A. (a cura di), *Novellette ed esempi morali di Bernardino da Siena*, Lanciano, Carabba, 1916.
- Brusatin M., *Stile sobrio. Breve storia di un'utile virtù*, Venezia, Marsilio, 2016.
- Brusatin M., *Il cappello di Leonardo. Storie sulla forma delle immagini*, Venezia, Marsilio, 2019.
- Cavecchi M., «*The Taming of the Shrew*»: *dal testo allo schermo*, in Tempera, M.A. (a cura di), *The Taming of the Shrew. Dal testo alla scena*, pp. 229-246, Bologna, Clueb, 1997.
- Castiglione B., *The Book of the Courtier*, in Raleigh W. (a cura di), trad. T. Hoby, Londra, Nutt Publisher, 1900 (1561).
- Cumming V., Cunnington C.W., Cunnington P., *The Dictionary of Fashion History*, Londra-New York, Bloomsbury, 2017 (2010).
- Crystal D., Crystal B., *Shakespeare's Words. A Glossary Language Companion*, Londra, Penguin, 2002.
- Crystal D., Crystal B., *Oxford Illustrated Shakespeare Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- D'Amico M., *Scena e parola in Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1974.
- Da Vinci L., *Trattato della pittura*, in Manzi G. (a cura di), Roma, De Romanis, 1817.
- Delabastita D., *Notes on Shakespeare in Dutch Translation*, in Carvalho Homem R., Hoenselaars T. (a cura di), *Translating Shakespeare for the Twentieth-First Century*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, pp. 99-116.
- Della Casa Monsignor G., *Galateo of Maister Johan Della Casa*, trad. Peterson R., Londra, Middleton-Newbury, 1576.
- D'Hulst L., Delabastita, D. (a cura di), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, 1990.
- Donanno A., *Le parole della moda. Dizionario tecnico*, Milano, Ikon, 2001.
- Eco U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Eleri L., *Tudor Fashion*, London-New Haven, Yale University Press, 2017.
- Fabbri P., *La moda italiana nel XV secolo. Abbigliamento ed accessori*, Rimini, Bookstones, 2016, e-book.

- Fischlin D., Fortier M. (a cura di), *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*, Londra-New York, Routledge, 2000.
- Greenblatt S., *Renaissance Self-Fashioning. From Moore to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Hoenselaars T., e Van Dijkhuizen F., *Abraham Sybanmt Doma «The Taming of the Shrew» per la scena di Amsterdam*, in Tempera M.A. (a cura di), *The Taming of the Shrew. Dal testo alla scena*, pp. 190-204, Bologna, Clueb, 1997.
- Hoenselaars T., Carvalho Homem R. (a cura di), *Translating Shakespeare for the Twentieth-First Century*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004.
- Lampugnani A., *Della carrozza da ritorno, overo dell'esame del vestire, e usanze alla moda*, Milano, Lodovico Monza, 1650.
- Lehmann C., Starks L. (a cura di), *Spectacular Shakespeare: Critical Theory and Popular Cinema*, Madison NJ-Londra, Fairleigh Dickson University Press, 2002.
- Levi Pisetzky R., *Il gusto barocco nel costume italiano del Seicento*, in «*Studi secenteschi*», 2, 1961, pp. 61-94.
- Levi Pisetzky R., *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1978.
- Marrapodi M. (a cura di), *Shakespeare and the Italian Renaissance: Appropriation, Transformation, Opposition*, Londra-New York, Routledge, 2014.
- Marrapodi M., *The Aretinian Intertext and the Heterodoxy of the "Taming of the Shrew"*, in Marrapodi M. (a cura di), *Shakespeare and the Italian Renaissance: Appropriation, Transformation, Opposition*, pp. 235-255, Londra-New York, Routledge, 2014.
- Marrapodi M. (a cura di), *Shakespeare and the Visual Arts: The Italian Influence*, Londra-New York, Routledge, 2017.
- Masiola Rosini R., *Questioni Traduttive*, Udine, Campanotto, 1988.
- Masiola Rosini R., *La traduzione è servita. Food for Thought!*, Trieste, Edizioni Università Trieste, 2004 (2002).
- Masiola R., *Il fascino nel tradurre. The tusks of the translator in a china shop*, Perugia, Morlacchi Università, 2009.
- Masiola R., Cittadini S., *The Golden Dawn of Italian Fashion. A cross-cultural perspective on Maria Monaci Gallenga*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2020.
- Masiola R., Cittadini S., *L'alba dorata della moda italiana: una prospettiva cross-culturale su Maria Monaci Gallenga*, Prefazione e traduzione a cura di R. Tomei, Roma, Aracne, 2020.
- Mushat Frye R., *Ways of Seeing in Shakespearean Drama and Eli-*

- zabethan Painting*, in «Shakespeare Quarterly», 31(3), 1980, pp. 323-342.
- Palazzi, F., *Novissimo Dizionario della Lingua Italiana*, Varese, Ceschina, 1959 (1939).
- Paulicelli E. (a cura di), *Moda e moderno: dal Medioevo al Rinascimento*, Roma, Meltemi, 2006.
- Paulicelli E., *Mapping the world: The political geography of dress in Cesare Vecellio's costume books*, in «The Italianist», 28 (1), 2008, pp. 24–53.
- Paulicelli E., *Writing Fashion in Early Modern Italy: From 'Sprezzatura' to Satire*, Londra-New York, Routledge, 2016.
- Praz M., *Caleidoscopio Shakesperiano*, Bari, Adriatica editrice, 1969.
- Rosini R., *Le vele viola di Cleopatra*, Trieste, Coopstudio Università, 1988.
- Roche D., *La culture des apparences*, Parigi, Fayard, 1989.
- Shakespeare W., *The Taming of the Shrew*, New Arden Shakespeare, Londra-New York, Bloomsbury, 2010.
- Shakespeare W., *La bisbetica domata*, in Praz M. (a cura di), *Shakespeare Teatro*, trad. Linati C., vol. I, Firenze, Sansoni, 1943.
- Shakespeare W., *La bisbetica domata*, in Lodovici C.V. (a cura di e trad.), *Shakespeare Teatro*, vol. I, Torino, Einaudi, 1960.
- Shakespeare W., *La bisbetica domata*, in Baldini G. (a cura di e trad.), Milano, BUR, 1963.
- Shakespeare W., *La bisbetica domata*, in Melchiori G. (a cura di), *Shakespeare. Le commedie eufuistiche*, trad. D'Amico M., Milano, Mondadori, 1990.
- Shakespeare W., *La bisbetica domata*, in Franconeri, F. (a cura di e trad.), *Shakespeare. Tutto il teatro*, Roma, Newton Compton, 1990.
- Shakespeare W., *La bisbetica domata*, a cura di e trad. Sergio Perosa, Milano, Garzanti, 1992.
- Shakespeare W., *La doma de la bravía*, in Astrana Marín L. (a cura di e trad.), *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1929.
- Shakespeare W., *La Mégère Apprivoisée*, pref. e trad. M. Castelain, Parigi, Belles Lettres, 1934. Tempera, M.A., (a cura di), *The Taming of the Shrew. Dal testo alla scena*, Bologna, Clueb, 1997.
- Tosi Pamphili, C., *Trame di cinema: Danilo Donati e la Sartoria Farani: costumi dai film di Citti, Faenza, Fellini, Lattuada, Pasolini e Zeffirelli*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2014.
- Toury G., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Filadelfia, Benjamins, 1995.
- Venuti L., *The Translator's Invisibility*, Londra-New York, Routledge,

1995. *Webster's New Collegiate Dictionary*, Springfield, M.A., Merriam Webster, 1977.

Zatlin P., *Theatrical Translation and Film Adaptation*, Clevedon, Multilingual Matters, 2005.

Zuber-Skerritt O. (a cura di), *Page to Stage. Theatre as Translation*, Amsterdam, Rodopi, 1984.





Biondello: O sir, his lackey for all the world caparisoned like the horse; with a linen stock on one leg and a kersey boot-hose on the other, gartered with a red and blue list; an old hat, and the humour of forty fancies pricked in it for a feather; a monster, a very monster in apparel, and not like a Christian footboy or a gentleman's lackey.

# Letterature e testo sacro: uno sguardo d'insieme tra comparatistica e nuove prospettive d'indagine<sup>1</sup>

**Luca Padalino, Luca Montanari**

Università per Stranieri di Perugia

## *Abstract*

Le "Rencontres de L'Archet" tenutesi in via telematica tra il 14 e il 19 settembre 2020, organizzate dalla Fondazione Natalino Sapegno e interamente dedicate al tema "Letteratura e Bibbia", hanno rappresentato un'occasione di riflessione sullo stato dei lavori e le prospettive future della ricerca in un campo ormai consolidato. Restituirne le coordinate è proposito e ragione di questo contributo. A una premessa riguardo alcune questioni di metodo tuttora aperte segue un sintetico resoconto delle sei giornate di relazioni. Si formulano in conclusione alcuni suggerimenti e auspici riguardo il futuro sviluppo degli studi. Completa il contributo una bibliografia introduttiva sul tema e sui singoli relatori.

*Keywords:* Bibbia, ri-scritture, mito, ermeneutica, comparatistica

The "Rencontres de L'Archet", held by videoconference between 14 and 19 September 2020 and organized by "Fondazione Natalino Sapegno", were dedicated to the theme "Literature and the Bible". They represented an opportunity for reflecting on the state of the arts and prospects of research in this field of research. The purpose of this contribution is to give a comprehensive view of the "Rencontres". After a premise regarding some methodological questions that still needs to be answered, we summarize the six days of talks. We conclude by formulating some suggestions and wishes regarding the future development of the studies. The contribution is completed by an introductory bibliography on the topic and on the individual speakers.

*Keywords:* Bible, re-writings, myth, hermeneutics, comparative literature

## 1. La Questione

Ormai sei anni orsono, in occasione del XVIII congresso dell'Associazione degli Italianisti<sup>2</sup>, Pietro Gibellini denunciava un generale ritardo della ricerca intorno allo studio dei rapporti intercorrenti tra testo biblico e letteratura, nonché dello statuto letterario delle Sacre Scritture stesse, e ne rilevava al tempo alcune cause di matrice storico-culturale. Tra queste, l'individuazione di una fucina di pregiudizi sempre ravvivatasi intorno la questione, nonostante il susseguirsi dei paradigmi critici, ci sembra ancora oggi la più interessante:

A parte il pregiudizio ideologico, duro a morire nel nostro paese, l'onda delle scuole critiche accavallatesi nel corso degli anni – dall'idealismo crociano al sociologismo marxista al formalismo

---

1. Presentazione "Rencontres de L'Archet", a cura della Fondazione Natalino Sapegno, 14-19 settembre 2020

2. Cfr. Gibellini P., *Letteratura italiana e religione: uno sguardo panoramico*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova 10-13 settembre 2014), a cura di Baldassarri G., Di Iasio V., Ferroni G., Pietrobon E., Roma, ADI editore, 2016.

strutturale e semiotico – rendevano molti italianisti sordi se non ostili alla considerazione della letteratura come patrimonio di valori etici e come veicolo di esperienze o aspirazioni conoscitive. In questo clima, anche gli studiosi sensibili a questi valori, per lo più di orientamento cattolico e non di rado sacerdoti o religiosi, tendevano a isolarsi in una sorta di cittadella assediata. (Gibellini 2016, p.1)

A oggi, in occasione di eventi di sicuro prestigio – dunque particolarmente proficui a delineare un pur parziale *status quaestionis* – come questa nuova edizione delle *Rencontres dell'Archet*, a cura della Fondazione Natalino Sapegno, è il caso di rallegrarsi: il ben diagnosticato malanno può dirsi debellato<sup>3</sup>. Nel giro delle sei gior-

---

3. Il campo in oggetto è infatti ormai consolidato e tra i più frequentati, come testimoniano i seguenti riferimenti bibliografici, che non hanno alcuna presunzione esaustiva e si concentrano su studi di carattere generale, editi tra gli anni Novanta e i primi decenni del nuovo secolo (ci riserviamo di indicare i testi dei singoli relatori, qui assenti, lungo il corso della presentazione): Arnone V., *Bibbia e letteratura*, Caltanissetta, Sciascia ed., 2010; Beccaria G. L., *Sicut erat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano, Garzanti, 1999; Bianchi E. (a cura di), *Poesie di Dio. Itinerario spirituale nel Novecento italiano*, Torino, Einaudi, 2006; Cappellini K., Geri L. (a cura di), *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, Roma, Bulzoni, 2007; Castelli F., *Volte di Gesù nella letteratura moderna*, 3 voll., Milano, Paoline, 1995; Delcorno C., Baffetti G. (a cura di), *Sotto il cielo delle scritture. Bibbia, retorica e letteratura religiosa*, Firenze, Olschki, 2009. Delcorno C., Doglio M. L. (a cura di), *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 2003; Delcorno C., Doglio M. L. (a cura di) *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, Bologna, Il Mulino, 2005; Erba L., Cicala R. (a cura di), *Natale in poesia. Antologia dal IV al XX secolo*, Novara, Interlinea, 2006; Fragnito G., *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, il Mulino, 1997; Fragnito G., *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2005. Frye N., *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1994. Gentili S., *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016; Gibellini P., Di Nino N. (a cura di), *La Bibbia nella letteratura italiana*, VI voll., Brescia, Morcelliana, 2009; Ioli G., *Le parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana*, Novara, Interlinea, 2005; Lacchini A., Toscani C. (a cura di), «Figlia del tuo figlio». *Poesie mariane dal Duecento a oggi*, Castelleone, Edizioni Arti Grafiche, 2000; Leonardi C., Santi F., Valerio A. (a cura di), *La Bibbia nell'interpretazione delle donne*, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2002; Leri C., *Bibbia e letteratura. Un trentennio di studi (1965-1995)*, «Lettere Italiane», XLIX, 1997, 2, pp. 295-345; Maffeo P. (a cura di), *Poeti cristiani del '900*, Milano, Ares, 2006; Mancini F., *Saggi e sondaggi. Letteratura italiana e cultura religiosa*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1993; Moreschini C., Norelli E., *Storia della letteratura cristiana antica greca e latina*, 2 voll., Brescia, Morcelliana, 1995-1996; Oliva G. (a cura di.), *Tempo ed eterno nelle forme letterarie della modernità*, num. monogr. di «Studi medievali e moderni», 2002; Pelletier A.-M., *La Bibbia e l'Occidente. Letture bibliche alle sorgenti della cultura occidentale*, Bologna, EDB, 1999; Placella V. (a cura di), *Memoria biblica e letteratura*, Napoli, l'Orientale editrice, 1998; Rota D., *Memoria biblica e letteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1992; Stäuble A., *Le sirene eterne. Studi sull'eredità classica e biblica nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 1996; Stefani P., *La radice biblica. La Bibbia e i suoi influssi sulla cultura occidentale*, Milano, Bruno Mondadori, 2003; Idem, *Le radici bibliche della cultura occidentale*, Bruno Mondadori, Milano 2004; Stella F. (a cura di), *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età romantica e contemporanea con antologia di*

nate dedicate a indagare la relazione tra letteratura e Bibbia, infatti, si sono susseguiti eterogenei interventi di solido spessore scientifico. Il «Grande Codice» biblico ci è parso, insomma, del tutto sdoganato e legittimato. Le ragioni di una tale riscoperta, i cui primi vagiti erano in parte già avvertiti da Gibellini nel suddetto articolo, venivano tuttavia dallo stesso così a giustificarsi:

l'avvertita urgenza di salvare la letteratura, emarginata da una società sempre più economicistica, tecnocratica e scienziata, superando l'approccio formalistico e settoriale per riproporre il suo valore formativo e recuperare i valori umanistici anche nella formazione etica e civile; la crisi identitaria connessa alla globalizzazione e alle ondate di emigrazione che hanno costretto gli italiani, e gli occidentali in genere, a ripensare alle fonti valoriali della loro cultura per verificarne consistenza e attualità (Gibellini 2016, p.1)

A nostro dire, e proprio condividendo la posizione di Gibellini, tale «superamento dell'approccio formalistico e settoriale», salutato qui con favore, non può dirsi che solo in parte un fattore positivo. Se da un verso esso si è accompagnato all'emancipazione da esausti specialismi, che limitavano, forse, il campo legittimo della ricerca testuale, dall'altro ne ha spesso impoverito la capacità di affondo, aprendo a un approccio confuso e pericolosamente affine all'amatorialità, specie per una giovanissima generazione di addetti ai lavori. A riapparire in detta eclissi dei metodi<sup>4</sup> – e, conseguentemente, della teoria che ne sta alla base – è, nei casi migliori, l'accumulo documentario elevato a fine ultimo della ricerca, cui non segue – o non in modo soddisfacente – un congruo impegno interpretativo. Lo sdoganamento della ricerca da quanto avvertito come *contrainte* tecnicistica ha così finito per coincidere con una generale carenza esegetica, compromettendo sul nascere la qualità della ricerca in ambiti inediti e tra chi è, ancora e soprattutto, in anni di attiva formazione scientifica. Rischio, va detto, sempre scampato in queste giornate, data l'età media e l'esperienza dei relatori, nonché un fondamento critico solido e pienamente comparatistico: principio questo da sempre indiscutibile per la Fondazione Natalino Sapegno e alla base delle sue *Rencontres* fin dal 1993. Prospettiva metodologica quanto mai accorta in dette circostanze, che ha garantito una piena restituzione della complessità del tema e un *exemplum* di rilievo per i dottorandi presenti. Vorremmo tuttavia aggiungere una notazione, a

---

testi dal V al XX secolo, Firenze, Olschki, 1999; Idem (a cura di), *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale umanistica*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2001. Ulivi F., Savini M. (a cura di), *Poesia religiosa italiana. Dalle Origini al '900*, Milano, Piemme, 1994. 4. Su questi aspetti rimandiamo a Bottirolì G., *Che cos'è la teoria della letteratura: fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.

partire da un'altra celebre definizione di Gibellini, quella, per intendersi, che suddivide la *wirkungsgeschichte* biblica sul dominio letterario in *storia cristiana della letteratura* e *storia della letteratura cristiana*. Se, come detto, ci è possibile considerare queste *Rencontres* quale unità di misura sullo stato delle ricerche in merito nel nostro paese – come di fatto faremo – il secondo polo ci appare senza dubbio predominante: l'eredità culturale del testo biblico e la sua convocazione in testi d'ispirazione essenzialmente laica si palesano qui in tutta la loro problematicità, specie per quanto concerne i contesti storico-culturali di passaggio e di crisi, *mutatis mutandis* tra i più rappresentati in questi interventi. A mancare di rappresentanza ci sembra dunque il polo opposto, composto da autori e opere dichiaratamente e indiscutibilmente "ortodossi" (e dunque, diremmo con Compagnon, essenzialmente anti-moderne), non solo cattolici, specie per l'età contemporanea. È vien da chiedersi quanto del suddetto «superamento dell'approccio formalistico e settoriale», ma soprattutto – inteso com'è da Gibellini quale conseguente – vistosamente ideologico, si compi davvero alla luce di una tale carenza. Siamo di fronte, in realtà, a un autentico paradosso: archiviare strumenti specialistici e avanzate metodologie d'analisi testuale significa deprivare la ricerca di quanto più garantisce un approccio al netto di pregiudizi quanto mai presenti e che, se meno rilevanti dinnanzi a opere temporalmente distanti o confessionalmente prossime a una problematizzazione laica – e dunque ben più affine alla moderna sensibilità occidentale – si fanno ben sentire presso opere contemporanee animate da più rigidi integralismi. Non bisogna dimenticare, d'altronde, come i primi compiuti approcci critico-letterari al testo biblico – ci riferiamo evidentemente alla scuola di Tel Aviv, di cui i lavori di Robert Alter e Meir Sternberg restano forse esempio insuperato – facevano dell'analisi tecnica del discorso e della narratologia i propri fondamenti metodologici<sup>5</sup>. Queste *Rencontres dell'Archet*, come vedremo, hanno dimostrato in più occasioni di tenerlo presente.

---

5. Indichiamo di seguito una selezione degli studi fondamentali in merito: Steiner G., *A Preface to the Hebrew Bible*, in Id., *No Passion Spent*, New Haven, Yale University Press, 1966; Alter R., *The Art of Biblical Narrative*, New York, Basic Books, 1981; Sternberg M., *The Poetics of Biblical Narrative*, Bloomington, Indiana, University Press; Alter R., Kermode F., *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1987; Bloom H., *Ruin the Sacred Truths*, Cambridge (USA), Harvard University Press, 1991; Frye N., *The Great Code*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983; Fokkelman J.P., *Major Poems of the Hebrew Bible: At the Interface of Prosody and Structural Analysis*, Assen, Royal Van Gorcum, 2003; Aletti J.N., *Vocabulaire raisonné de l'exégèse biblique: Les mots, les approches, les auteurs*, Paris, Cerf, 2005; Meynet R., *Traité de rhétorique biblique*, Paris, Lethielleux, 2007; Amoroso L., *Per un'estetica della Bibbia*, Pisa, ETS, 2008, Schökel L.A. *Estudios de poética hebrea*, Barcelona, Juan Flors, 1963.

## 2. Le giornate

I seminari si sono svolti in modalità digitale dal 14 al 19 settembre 2020, e hanno impegnato dottorandi e docenti per sei giornate complessive. Le coordinate generali dei lavori vengono fornite fin dalla prima giornata, ed è il professor Piero Boitani<sup>6</sup> a incaricarsene in una lezione *monstre* di quasi tre ore sull'argomento. Ciò nonostante, i margini del quadro vengono a collocarsi con naturalezza, attraverso una previa partizione in due macroaree di riflessione: *La Bibbia intesa come letteratura*, dapprima, e *la Bibbia quale ipotesto nella letteratura*, dopo. Nel primo caso, a sua volta, risulta propeudeutico un preliminare chiarimento: quanto definiamo oggi con il termine Bibbia – τὰ βιβλία, «i libri», appunto – è in realtà un *corpus* eterogeneo di scritti che rappresenta nella sua complessità buona parte dell'eredità letteraria ebraica. Testi redatti in periodi e circostanze diverse – ed è, quella della datazione, *vexata quaestio* degli studi di filologia ed esegesi biblica –, tuttavia organizzati secondo un criterio narrativo, una struttura che restituisce un percorso di senso dapprima escatologico. Progetto retto da una riconoscibile qualità letteraria, che Boitani ci restituisce attraverso la selezione e l'analisi di alcuni singoli episodi. Fin da Genesi, ad esempio, ecco un Dio che si fa sin da subito personaggio intradiegetico, autentico *Deus in Fabula*, il cui investimento valoriale andrà poi a delinearci meglio attraverso vari episodi cardine, come la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre, il presunto favore per Abele, poi ucciso da Caino, il pentimento riguardo la Creazione stessa e, inevitabile, il Diluvio Universale. Ma è forse l'incontro con Abramo, dapprima nelle vesti dei tre uomini misteriosi fuori dall'accampamento in Genesi 18, poi da solo, il momento-chiave utile a meglio intendere il personaggio-Dio: il dialogo tra la Divinità e l'Uomo, che si tramuta in concitata trattativa atta a risparmiare fin quanto possibile le città di Sodoma e Gomorra, si configura infatti come equo rapporto e condivisione tra due entità pur sempre "Totalmente Altre". Abramo, pur se solo *cenere e polvere*, insegna così la tolleranza al Padre, posto di fronte alla tragicità del destino mortale, presso cui equità e giustizia, si fanno questioni di vita o di morte. Il dialogo tra i due è costruito attraverso una fitta rete di iterazioni frastiche che si susseguono in una progressiva instaurazione di *suspence*, a dimostrare

---

6. Sull'argomento segnaliamo, dalla vasta produzione di Boitani, almeno Boitani P., *Ri-scritture*, Bologna, Il Mulino, 1997; *Letteratura e verità*, Roma, Studium, 2013; *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino, Einaudi, 2014; *Esodi e Odissee*, Napoli, Liguori, 2004.

così come un altro tratto caratteristico del fare letterario, il ritmo del discorso, sia espediente retorico irrinunciabile dell'affabulazione biblica. A dimostrarcelo altri due episodi selezionati da Boitani: il primo, la storia di Giuseppe (Genesi 37-50), capolavoro di regia narrativa, in cui, con l'economia di mezzi che contraddistingue la narrazione biblica, viene raccontata una storia di nascondimento e agnizione di identità, fino allo scioglimento finale. I giochi di focalizzazione e prospettiva, strumenti utili a regolare il flusso di informazione tra testo e lettore, assumono nella storia di Giuseppe un ruolo decisivo, e basti rammentare il celarsi attento del protagonista agli occhi dei fratelli, in Gen. 42. Ma la tensione può palesarsi anche nel discorso diretto, per tramite di immagini e accumuli delle stesse, così come nell'intervento del *Deus in Fabula* in chiusura al libro di Giobbe, in cui la percezione del sacro come *mysterium tremendum* si manifestano in tutta la loro violenza. Qui lettore e personaggio sono travolti dal celebre monologo, che tesse una distanza incolmabile progressivamente dilatantesi, fino alla rivelazione del paradosso ultimo: l'essere stesso del male per volontà del Padre, incarnato nella nota coppia di bestie, Leviathan e Behemoth. Boitani prosegue trattando poi le varie traduzioni e volgarizzazioni del testo biblico. Ed è argomento quanto mai interessante, dato l'accesso diretto al testo *conditio sine qua non* per ogni apprezzamento letterario degli stessi, e, non a caso, punto su cui più divergono, storicamente, le posizioni apertamente confessionali e laiche intorno al testo sacro. Si cita così la Bibbia dei Settanta, del III secolo a.C., alla Vulgata di Gerolamo, del IV secolo d.C., per poi muovere verso i volgarizzamenti: quello luterano – che fonda, questa la posizione di Boitani, la lingua tedesca moderna – o la Bibbia di Re Giacomo, nel primo decennio del XVII secolo. La possibilità di accedere direttamente alle scritture attraverso i volgarizzamenti agevola l'installazione del testo sacro tra gli ipotesti fondamentali della letteratura moderna e contemporanea, ed è partire da qui che Boitani entra nella seconda sezione della sua disamina. L'argomentazione muove ancora da una premessa fondativa: le *riscritture*, così come definite (e titolo di un importante lavoro di Boitani, datato 1997 e oggi di difficile reperibilità<sup>7</sup>), sono già caratteristiche del testo biblico in sé: valga per tutti l'esempio delle numerose apocalissi disseminate nel testo, che precedono e ispirano quella, conclusiva, di Giovanni. È dunque insito nelle modalità di racconto biblico una tensione alla ripresa, alla rimodulazione di temi e motivi già evocati altrove, che

---

7. Cfr. Boitani 1997, cit.

fanno di esso un esempio paradigmatico di crocevia intertestuale. Gli episodi biblici si prestano così *in quanto tali* alla rilettura e alla riscrittura, sono particolarmente adatti a modularsi in funzione di una singola necessità narrativa, che per suo tramite ha una *chance* di proiettarsi su prospettive universali. I casi enumerati da Boitani in tal senso sono numerosi, e vanno dalla citazione diretta in William Faulkner (*Go down, Moses*, 1942) alla fitta rete di allusioni nel *Moby Dick* di Hermann Melville, da Dante a Shakespeare, fino al Saramago di *Cecità*. La Bibbia si configura in questi testi come patrimonio comune, fondamento dei valori culturali dell'Occidente, per secoli risorsa e sostrato condiviso presso cui interfacciarsi al fine di una migliore messa a fuoco e comprensibilità di questioni e tematiche, un codice immaginativo oggi quasi del tutto in disuso. La lezione di Boitani, che si chiude qui, ha senza dubbio il merito della sintesi, riesce a presentare agevolmente lo *status quaestionis* e mantenere al tempo l'equilibrio necessario per restituirne la complessità. L'uditorio più sprovveduto risulta così pronto a intendere per il meglio gli interventi seguenti, ed è propedeutica quanto mai necessaria, data la notevole complessità esegetica di alcuni tra essi. È il caso, ad esempio, del secondo intervento della giornata, quello del professor Jean-Pierre Sonnet, sacerdote della compagnia di Gesù, biblista di sensibilità letteraria non comune e professore di esegesi biblica presso l'Università Gregoriana di Roma<sup>8</sup>. Il suo intervento, intitolato *Dieu, un sacré caractère. Le repentir divin, entre la Bible, William Shakespeare et Harold Bloom*, è uno dei migliori della settimana. La tesi iniziale, mutuata da alcune intuizioni di Harold Bloom, consegnate a suo tempo a *The Book of J*<sup>9</sup> (1990) – scritto in realtà a quattro mani con David Rosenberg –, è ancora quella di delineare il carattere letterario del personaggio-Dio, così come presentato nell'Antico Testamento, specie nei suoi primi quattro libri. Di più, il proposito di Sonnet muove da una specifica prospettiva comparatistica, sempre nell'ombra lunga del maestro di Yale: il personaggio-Dio come antecedente biblico privilegiato del Re Lear shakespeariano. Attraverso un'analisi comparata dei due personag-

8. Vasta la bibliografia di Sonnet relativa all'argomento delle *Rencontres*, edita sia in francese che in italiano. Segnaliamo, a mero fine orientativo: *Le chant des montées: Marcher à Bible ouverte*, Bruges, Desclée De Brouwer, 2008; *Lorsque ton fils te demandera... De génération en génération l'histoire biblique à raconter*, Bruxelles, Lessius, 2014; *Tu es venue chercher refuge à l'ombre de ses ailes - Le livre de Ruth*, Bruxelles, Lessius, 2020; *L'alleanza della lettura. Questioni di poetica narrativa nella Bibbia ebraica*, Roma, San Paolo Edizioni, 2011; *Ogni Scrittura è ispirata. Nuove prospettive sull'ispirazione biblica*, con Dubovsky P., San Paolo Edizioni, 2013.

9. Bloom H., Rosenberg D., *The Book of J*, New York, Grove Press, 1990.

gi, dunque, risulterà agevole identificare nella natura eccessiva e nella psicologia turbolenta del Padre uno dei fondamenti del suo manifestarsi nel Mondo, che avviene sempre, evidentemente – ma è intuizione tanto in apparenza scontata quanto trascurata dagli esegeti – in forma narrativa, o, ancor meglio, di *Logos*. Il personaggio-Dio, proprio come Lear, si determina infatti per tramite della parola, per essa comunica la propria interiorità al Sé, agli uomini e, *ça va sans dire*, al lettore. La focalizzazione variabile adottata dal narratore, tipica della diegesi biblica, garantisce a questi l'accesso a una specola privilegiata sul personaggio, la cui turbolenta interiorità lo travolge in varie occasioni. Tra queste spicca, per intensità e forza esemplare, l'episodio di Gen 6, 7-8, che riporta il pentimento di Dio riguardo la Creazione, manifestato dal personaggio poco prima di scatenare il Diluvio Universale. Il Personaggio-Dio si esprime qui per tramite di un monologo che manifesta conflittualità interiori non così distanti dai turbamenti caratteristici dei personaggi shakespeariani. A differenza di questi, tuttavia – e Sonnet riporta qui in proposito le parole di Meir Sternberg –, la narrativa biblica fornisce al lettore solo l'esito ultimo di simili crucci, la sentenza, nonché il passaggio alla prassi. Mai dimenticare, d'altronde, come l'arte dell'affabulazione biblica sia costruita fundamentalmente sul non-detto e sulle ellissi informative, ben più che attraverso qualsiasi altro espediente retorico. Un dispositivo – già trattato a suo tempo da Erich Auerbach – che non riguarderebbe solo l'asse testo-lettore, ma anche quello, con risultati di strabiliante opacità informativa, "personaggio-personaggio", cui non sfugge lo stesso personaggio-Dio, mosso continuamente dal desiderio di meglio intendere l'interiorità umana, più volte rimastagli oscura (e la conversazione tra Abramo e il Signore in Genesi 18, 22-33 si fa qui esemplare, come già trattato, lo abbiamo visto, da Boitani). La tensività verso l'altro da sé anima costantemente il Creatore, ambizione semantica profonda, sua propria, che viene espressa dal testo attraverso le più varie soluzioni linguistiche. Un esempio in tal senso, tra tutti, ci viene da Esodo 3, l'episodio del rovetto ardente. La traduzione letterale della risposta che Dio dà alla domanda rivoltaagli da Mosè è infatti «Io sarò quel che sarò» (Es. 3, 14). Un dinamismo tensivo verso il futuro - non restituitoci dalla traduzione dei Settanta - che cala l'essenza divina nel tempo umano, consegnandoci inoltre un ulteriore dato di verità sulla divinità stessa: essere sempre in atto di allontanarsi da sé stesso, sempre in antitesi con il sé dell'attimo precedente. Una fonte teologica, dunque, alla psicologia altera, turbata e conflittuale del personaggio, così come apprezz-

zato nell'episodio di Genesi succitato. Ma non è tutto: tale conflittualità può rintracciarsi in filigrana fin nella letteratura europea contemporanea, dove si fa motivo e algoritmo della *dramatis persona* moderna, così come insegnatoci dal modernismo europeo di Joyce, Woolf, Proust, Pessoa: l'essere sempre in tragica contraddizione con sé, incapace di rispondere alla domanda più elementare intorno alla propria identità, trova nel Padre biblico il suo diretto antecedente letterario. L'intervento di Sonnet illustra così una tesi a lui molto cara: la via retorica all'esegesi, per quanto trascurata dalla tradizione teologica occidentale, è in grado di fornire una profonda comprensione delle Scritture e del senso che esse manifestano per tramite, appunto, di significato posto in narrazione verbale. Un dato da non dimenticare, che conferma indirettamente alcune osservazioni poste da noi a principio: anche in questo caso, infatti, gli strumenti narratologici e la «tecnica» applicata all'analisi del testo sono tra i principali ausili della sua lettura. Nella seconda giornata il *focus* cronologico è quello del Rinascimento, con una lezione inaugurale tenuta dal Prof. Max Engammare, storico e professore, ricercatore associato all'Università di Ginevra. La discussione si è concentrata in particolar modo su un personaggio chiave del protestantesimo francese: Théodore de Bèze (1519-1605)<sup>10</sup>. Poeta, teologo, traduttore e fine politico, Théodore de Bèze è stato un uomo dalla natura molteplice proprio come molteplici erano i suoi interessi<sup>11</sup>. Il Prof. Engammare ha sottolineato che l'intimo intreccio tra fonti latine della sua giovinezza e quelle bibliche della maturità non vadano in realtà intese, come apparentemente potrebbe sembrare, come un rifiuto delle prime a favore delle seconde. La presa di distanza dalle fonti antiche che sembra affermarsi con la tragedia ad argomento biblico *Abraham sacrificant* (1550) e con la traduzione in francese dei *Salmi* completata l'anno successivo, ma già iniziata da Clément Marot, va infatti contestualizzata anche nel più ampio orizzonte della produzione del Bèze traduttore. Ad Ovidio e Catullo, che avevano ispirato la composizione giovanile dei *Poemata*, va infatti aggiunta, in primo luogo, la traduzione in francese della morte di Didone dal libro III dell'*Eneide* e, in secondo luogo, il progressivo

10. Gli studi di Max Engammare su Théodore de Bèze sono numerosi. Segnaliamo, a titolo introduttivo, Engammare M., *Un pamphlet calviniste de 1561, best-seller, restitué à son auteur (de Théodore de Bèze à Augustin Marlorat)*, in « Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance », Vol. LXX, 2008, pp. 377-409 ; Id., *Bèze vs Du Bellay. Du nouveau sur les emplois allusifs*, in « Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance », Vol. LXXXI, 2019, pp. 249-271.

11. Cfr. Mallinson J., *Faith, Reason and Revelation in Theodore Bèze (1519-1605)*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

approfondimento e accostamento dell'opera virgiliana agli ambiti della morale cristiana. Un compito, questo appena descritto, che Bèze portò avanti fino agli ultimi anni della sua vita e che, meglio di altri, rappresenta l'intimo intreccio tra la poesia latina da un lato e i temi dell'ispirazione biblica dall'altro. Con l'intervento *Niccolò Macchiavelli lettore della Bibbia*, tenuto dal Prof. Raffaele Ruggiero, docente di letteratura italiana presso l'Università di Bari e redattore scientifico dell'Enciclopedia Machiavelliana dal 2012 al 2014, si chiude, infine, la seconda giornata di studi. Sottolineando l'intimo nesso tra religione e politica Macchiavelli, in netta critica con la posizione di Girolamo Savonarola<sup>12</sup>, rintraccia la possibilità di una lettura della Bibbia sullo stesso piano di altre opere storiche. Questa lettura sensata della Bibbia si configura dunque come un'ermeneutica capace di trovare nel testo sacro degli insegnamenti di vasta portata: in primo luogo quelli legati al problema politico del governo<sup>13</sup>. In tal senso la figura di Mosè diventa un caso esemplare per la chiarificazione dei compiti del politico virtuoso. Sia nel libro III dei *Discorsi* che nel capitolo VI del *Principe* Mosè assume le sembianze del profeta armato, colui che tiene conto della necessità di coniugare e far coesistere il rispetto delle leggi con una certa dose di violenza. Come ha ben precisato Ruggieri, il compito del Principe si scopre coincidere con la stessa funzione che Mosè ricoprì per il popolo di Israele: fondare città e costruire regni, anche a costo di «ammazzare infiniti uomini». Nella successiva giornata di studi la professoressa Rosanna Gorris, ordinaria di letteratura francese presso l'Università di Verona, ha esposto una lezione sull'intreccio tra tema biblico ed eredità classica nella tragedia biblica riformata della Francia del Cinquecento<sup>14</sup>. Impregnata profondamente delle vicende umane e storiche della sua attualità – una su tutte le guerre di religione –, la tragedia protestante francese si focalizza sulle angosce e sulle attese apocalittiche del proprio tempo secondo un'escaatologia che vuol dar senso alla storia stessa. In questa situazione di impotenza e incertezza, la Parola di Dio assume la funzione di un

12. Cfr. Cervelli I., *Savonarola, Machiavelli e il Libro dell'Esodo*, in Garfagnini G. C. (a cura di), *Savonarola. Democrazia, tirannide, profezia*, Firenze, Galluzzo, 1998, pp. 243-98.

13. Sull'argomento cfr. Cutinelli-Rendina E., *Chiesa e religione in Machiavelli*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998; Scichilone G., *La cultura cristiana in Machiavelli e Machiavelli nella cultura cristiana*, in «Storia e politica», n. 1, 2011, pp. 14-51; Id., *Terre incognite. Retorica e religione in Machiavelli*, Milano, Franco Angeli, 2012.

14. In merito rimandiamo a questi due volumi curati da Rosanna Gorris cfr. Gorris R., Vanautgaerden A., (a cura di), *L'auteur à la Renaissance*. Atti del Convegno internazionale di Verona, 20-23 maggio 2004, Turnhout, Brepols, 2009; Gorris R. (a cura di), *La Tragédie à l'époque d'Henri IV*, Verona, Leo S. Olschki, 2020.

faro che illumina la via; la stessa poesia si appropria delle parole del sacro attualizzandolo. La Bibbia, in questo contesto, non assume solo la funzione di narrazione-guida; le sue citazioni acquistano un valore emblematico per un presente vissuto nella precarietà. Gorris ha infatti ricordato come la tragedia riformata, mettendo in scena una sofferta retorica delle passioni, rievocò le parabole esistenziali di Davide e Saul nelle quali le sofferenze del giusto, il dolore dell'esilio e la lontananza da Dio assumono un valore rappresentativo per un presente aperto a un futuro libero dal dolore e dal tormento<sup>15</sup>. Una retorica di trasformazione storica dove teatro e poesia diventano attivi soggetti di cambiamento. Nel secondo intervento della mattinata la professoressa Veronique Ferrer (Università Paris Nanterre), ci ha accompagnato in un lungo viaggio sulle riemersioni bibliche nella poesia francese tra XVI e XVII secolo<sup>16</sup>. Nella centralità del motivo sepolcrale, in particolare, si evidenzia una profondità capace di esprimere i dolori sia spirituali che materiali avvertiti in quel periodo secondo una grammatica della sofferenza riccamente testimoniata sul piano lessicale. A seconda delle differenti finalità, la poetica del periodo si avvale poi di specifici modelli di ispirazione biblica che, secondo quanto specificato dalla Prof. ssa Ferrer, si possono riassumere in quattro principali macrocategorie: la lirica devozionale (*Salmi*), la mistica (*Cantico dei cantici*), la morale didattica (*Ecclesiaste*) e profetico-politica (*Apocalisse*). La poesia biblica francese, dunque, non è solo spirituale, ma si lega e si confronta strettamente anche con temi politici e storici legati al proprio tempo. La Bibbia dei poeti si configura come una "Bibbia militante", impegnata ad attualizzare il testo sacro come modello interpretativo di base per i problemi politici di una società in crisi. L'ultimo intervento della giornata, intitolato *Testo musicale e testo evangelico nelle Passioni di Johann Sebastian Bach*, è stato tenuto dal professor Alberto Rizzuti<sup>17</sup>, ordinario presso l'Università di Torino della cattedra di Storia della civiltà musicale, il quale ha sapientemente mostrato le differenze tra i due componimenti della

15. Cfr. Mastroianni M. (a cura di), *La Tragédie sainte en France (1550-1610). Problématiques d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

16. In proposito ci limitiamo a richiamare questi due esemplificativi lavori della professoressa Ferrer. Cfr. Ferrer V., *Exercices de l'âme fidèle. La littérature de piété en prose dans le milieu réformé francophone (1524-1685)*, Genève, Droz, 2014 ; Ferrer V., Gorris R., (a cura di), *Les Muses sacrées. Poésie et théâtre de la Réforme entre France et Italie*, Genève, Droz, 2016.

17. Cfr. Rizzuti A., *Fra Kantor e Canticum. Bach e il 'Magnificat'*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

*Passione di Matteo* (1727)<sup>18</sup>, più lunga e drammatica, e quella di Giovanni (1724)<sup>19</sup>, più meditativa ed incentrata sul dialogo tra Giuda e Gesù. La giornata del giovedì è invece aperta dalla professoressa Rita Giuliani, docente di slavistica presso l'Università La Sapienza, ed è dedicata a Fëdor Dostoevskij. È nella tangenza tra l'opera letteraria e le intense vicende biografiche (su tutte il confinamento in Siberia per quattro anni di lavori forzati) che nel pensiero di Dostoevskij è possibile rintracciare la centralità della figura cristiana<sup>20</sup>. Nei *Fratelli Karamazov* si scorge la sagoma di un autore che, pur credente, è attanagliato da dubbi tali che lo conducono ad attardarsi su problemi teologici; è proprio in quest'opera che i temi del parricidio e della teodicea sono sospinti fino all'interrogazione radicale sulla questione di Dio. L'estrema conseguenza di tutto ciò prende una coloritura più esplicitamente filosofica e morale nella celebre narrazione de *Il Grande Inquisitore*, nel quale Ivàn Karamàzov, raccontando questa storia al fratello Alëša, spinge il suo razionalismo fino alla negazione dell'esistenza di un Dio buono<sup>21</sup>. In questo celebre racconto Ivàn mette in scena una seconda venuta di Cristo e la perorazione del libero arbitrio affidata alla figura diabolica dell'inquisitore che, cancellando la portata liberatrice e di redenzione dell'annuncio cristiano, si fa portavoce di un messaggio storpiato che, in nome della fede, opprime gli uomini con la forza. Nella seconda ed ultima relazione della giornata Emilia Di Rocco, associata di critica letteraria e letterature comparate presso l'Università La Sapienza, ha esposto una comunicazione intitolata *Rilke e il Vangelo: la leggenda del Figliol Prodigio*. Recepita maggiormente nell'ambito protestante del nord Europa e di gran fascino sia per André Gide che per Franz Kafka, la parabola del *Figliol Prodigio* ha esercitato una forte influenza su Rilke fin da quando ne venne in contatto negli anni della scuola militare (1886-1890) tanto che, nelle sue intenzioni, voleva scrivere un autentico ciclo dedicato al

18. Cfr. Applegate C., *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, New York, Cornell University Press, 2005.

19. Cfr. Dürr A., *Johann Sebastian Bach, St. John Passion: Genesis, Transmission, and Meaning*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

20. La letteratura critica in proposito è veramente ampia ma, nel contesto del nostro scritto, ci limitiamo a richiamare questi due titoli. Cfr. Salvestroni S., *Dostoevskij e la Bibbia*, Magnano, Qiqajon, 2000; Williams R., *Dostoevskij: language, faith, and fiction*, London, Continuum, 2008 (trad. it. *Dostoevskij. Linguaggio, fede e narrativa*, Roma, Borla, 2011).

21. È interessante in proposito la rilettura filosofica dell'opera di Dostoevskij, in chiave metafisico-esistenzialista, offertaci da Luigi Pareyson. Cfr. Pareyson L., *Dostoevskij Filosofia Romanzo ed Esperienza Religiosa*, Torino, Einaudi, 1993.

Figliol Prodigio che, purtroppo, non ha mai visto la luce<sup>22</sup>. Prestando particolare attenzione all'opera *I quaderni di Malte Laurids Brigge* del 1910, la Prof.ssa Di Rocco ci informa di come Rilke rilegga questo celebre passo del *Vangelo secondo Luca* come una parabola della misericordia tramite la rottura ed il ribaltamento della normalità familiare. Dando voce agli ampi spazi vuoti del racconto lasciati dalla parabola, Rilke rende il figlio un eletto; quest'ultimo attraverso il suo viaggio, nella solitudine tipica di un cammino interiore, impara a vedere e pensare con il cuore secondo un itinerario che lo conduce alla scoperta dell'amore di Dio. Il professor Luca Crescenzi apre la penultima giornata di studi. Ordinario di letteratura tedesca all'Università degli Studi di Trento, studioso di fama internazionale, è curatore delle opere di Thomas Mann per i Meridiani Mondadori e grande esperto di romanticismo tedesco<sup>23</sup>. Per l'occasione, Crescenzi ha presentato una relazione incentrata sull'opera dello scrittore ebreo-austriaco Joseph Roth. La sua opera si configura, secondo la tesi di Crescenzi, come registrazione del privilegiato rapporto con la tradizione e con il mito, tipico, ancora nella prima metà del XX secolo, della cultura ebraica europea, specie se orientale, e del suo progressivo deterioramento. Roth è d'altronde scrittore di frontiera, non solo per tramite della sua provenienza geografica e culturale mitteleuropea, così come ampiamente trattato a suo tempo da Claudio Magris<sup>24</sup>, ma anche per la sua capacità di cogliere come il pensiero, l'immaginazione e la sensibilità mitiche siano soggette a variazione e mitigamento proprio nel passaggio dalla cultura ebraica europea orientale a quella occidentale. Se la prima è capace di pensare la propria presenza nel mondo per tramite di radici immaginative comuni – tra cui grande rilievo è delle storie bibliche, sentite prossime e rievocate direttamente e senza filtri quale lingua ancora legittima nel XX secolo – la seconda partecipa di una crisi complessiva della cultura occidentale, che arreca a sé una frattura netta con il proprio passato, cui consegue l'impossibilità di un di-

22. Per un'ampia riflessione sulla parabola lucana cfr. E. Di Rocco (a cura di), *Il romanzo della misericordia. La parabola di Luca nella letteratura moderna e contemporanea*, in «Studium», n. 2, 2014.

23. Riportiamo alcuni degli ultimi lavori di Crescenzi in merito: *Ermeneutica morfologica: la traduzione del Vangelo di Giovanni nel Faust I (vv. 1224-1237)* in Cermelli G. (a cura di), *Contraddizioni del Moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento*, Pisa: ETS, 2001, pp. 31-41., *Melancholia occidentale: la "Montagna magica" di Thomas Mann*, Roma: Carocci Editore, 2011, Mann T., *Doctor Faustus con La genesi del Doctor Faustus*, a cura di Crescenzi L., Milano, Mondadori, 2016.

24. Cfr. Magris C., *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Einaudi, 1971.

retto impiego immaginativo della propria eredità culturale. Il mito risulterebbe rinvivibile, in quanto parte integrante di detta eredità, solo per tramite di filtri ironici e stranianti, radicali *débrayages* cui l'*Ulysses* joyciano ha fornito un paradigma essenziale alla letteratura moderna. La cultura ebraica orientale è la sola, dunque, capace di diffondere in Europa occidentale – e in Germania soprattutto – il mito biblico e le tecniche dell'affabulazione ebraica, poiché è la sola a poterne godere ancora in modo ingenuo, diretto, facoltà destinata in ogni caso a tramontare con la crescita irrefrenabile dell'antisemitismo in tutto il continente. Una parabola tragica, che Roth tenta di restituire attraverso la sua opera romanzesca, di cui è possibile seguire il *fil rouge* da *Das Spinnenetz*, del 1923, a, soprattutto, i celebri *Hiob. Roman eines einfachen mannes* (1930) e *Radetzkymarsch* (1932). Nel romanzo del 1930, in particolare, Roth rappresenta per il diretto canale della riscrittura biblica questa progressiva e drammatica perdita di sensibilità mitica che è anche figura di una tragedia storica verso cui l'Europa intera va declinando. Il protagonista del romanzo, il nuovo Giobbe Mendel Singer, si manifesta infatti sulla pagina "per scarto" rispetto al suo diretto antecedente, essendo, a differenza sua, un uomo semplice, un individuo comune, privo di qualsiasi distinzione. La sorte che attende lui e la sua famiglia è tragica, proprio come quella di Giobbe, ma la reazione ultima è ben diversa: di fronte al male toccatogli in sorte, anche se di provenienza divina, Mendel Singer si ribella ed esprime il desiderio di una rinuncia violenta, la volontà di «bruciare Dio stesso». Attraverso il ripensamento dell'identità e della condotta proprie al personaggio biblico originario Roth può così riflettere sulle sorti riservate al moderno popolo ebraico e sulla necessità di reagirvi prima del loro catastrofico esito, una comunità che Mendel Singer è capace di rappresentare proprio in quanto uomo qualsiasi, uno tra tanti. La scrittura di Roth si fa così interprete privilegiato della *krisis* posta a fondamento della sensibilità modernista europea, del necessario ripensamento cui deve sottoporre la propria tradizione per poterne rinvivare le ceneri. Al tramonto del mito, ci informa d'altronde Crescenzi, non resta che la coscienza di uno iato incolmabile tra uomo moderno e sua identità culturale, nonché il drammatico, sisyfeo tentativo di riallacciare i legami perduti.

È questo, a nostro dire, anche il tema del secondo intervento della giornata, condotto dalla professoressa Silvia De Laude e dedicato a Pier Paolo Pasolini e al suo *Vangelo secondo Matteo* (1964). De Laude è una conoscitrice di massimo rilievo dell'opera pasoliniana, di cui ha curato, come noto, l'edizione dei Meridiani Mondadori in col-

laborazione con Walter Siti<sup>25</sup>. Competenza che si declina per l'occasione in un vasto florilegio di stimoli e rimandi alla produzione del nostro, pur ponendo sempre al centro gli interessi religiosi e il suo conflittuale rapporto con la confessione cattolica. Gli studi di Pasolini intorno al concetto di sacro, in particolare, sono posti in rilievo fin da principio: un interesse profondo e duraturo, testimoniato da letture quali *Das Heilige* (1917) di Rudolf Otto, *Il mondo magico* (1948) e *Morte e pianto rituale nel lamento funebre* (1958) di Ernesto de Martino, e infine *Mimesis* (1956) di Erich Auerbach<sup>26</sup>. L'impalcatura concettuale e il *réservoir* di strumenti forniti da tali opere vengono funzionalizzati da Pasolini nel tentativo di tradurre esteticamente l'anelito a una dimensione spirituale superiore, avvertito dall'autore come tragicamente necessario e al tempo irrealizzabile nella società dei consumi. Esempio preliminare è in tal senso il soggetto di *Teorema*, dapprima film e poi romanzo, apparso in entrambe le sue incarnazioni nel 1968. La visita della figura misteriosa posta al centro di entrambe le opere, oggetto di brame carnali da parte della famiglia presso cui è ospite, cui tuttavia non consegue alcun tipo di conoscenza concreta della sua natura, essenzialmente noumenica, si configura come il tentativo pasoliniano di tradurre narrativamente il *Ganz Anderes*, il «Totalmente Altro» descritto da Rudolf Otto, oggetto qui di crasi con il motivo cattolico della *parusia*, in termini non così dissimili dal ritorno di Cristo narrato da Dostoevskij nell'episodio del *Grande Inquisitore*. Si assiste dunque già in *Teorema* a un nervoso processo di sincretismo creativo tra motivi e suggestioni teologiche disparate, atto a sfruttarne appieno le possibilità estetiche e a emancipare così il tema religioso dalla marginalità cui è avvertito da Pasolini. Tutti aspetti che tornano nell'opera posta al centro della presentazione di De Laude, *Il vangelo secondo Matteo*. Qui è invece il concetto di *Stilmischung* auerbachiano a porsi quale criterio fondante, che coniuga valenze formali e semantiche popolari e non in una relazione ossimorica, opposti che tendono a

25. Di Silvia De Laude, relativamente ai temi trattati, cfr.: Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e Racconti*, a cura di Siti W. e De Laude S., II voll., Milano, Mondadori, 2010-2013; *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999; *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999; *Teatro*, Milano, Mondadori, 2001; *I due Pasolini. Ragazzi di vita prima della censura*, Roma, Carocci, 2018; *La rondine di Pasolini*, Milano, Mimesis, 2018.

26. Cfr. Otto R., *Il Sacro*, traduzione di Ernesto Buonaiuti, Milano, SE edizioni, 2018, De Martino E., *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino, 1948, idem, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino, 1958, Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhauser, introduzione di Aurelio Roncaglia, 2 voll., Torino, Einaudi, 1956.

incontrarsi intorno al comune impegno di rappresentazione del sacro: la scelta di attori dai volti umili, non professionisti, si coniugherà così con un montaggio sonoro di altissima elaborazione culturale (tra cui, in particolare, la *Matthäus-Passion* di Bach), o con la raffinatezza tecnica di alcune inquadrature, pervenendo ad esiti visivi di intensa connotazione simbolica. Tra queste, restano nella memoria le riprese che mostrano un Gesù volto di spalle, allusione intratestuale ad altre precedenti con protagonista il padre Giuseppe, costruite analogamente. Attraverso detto rimando, Pasolini coniuga visivamente la natura umana del Cristo, figlio dell'uomo Giuseppe e come lui ripreso di spalle, con la sua natura divina, che va rivelandosi sempre più nel corso del film. La regia dinamica che caratterizza *Il Vangelo secondo Matteo* rispetto alle prove precedenti di Pasolini si concreta inoltre nella ricercata complessità del punto di vista, per cui si incrociano più volte una focalizzazione interna, quella di Gesù, e una esterna, del regista, atta a manifestare anche qui una crasi tra sguardo umano e divino, o, diremmo meglio, tra autore e personaggio, espediente formale per il cui tramite è rappresentabile il continuo interrogarsi del primo rispetto al buon esito della sua operazione estetica, intesa quale tramite privilegiato all'auscultazione della dimensione sacrale. L'analisi della *De Laude* manifesta, in conclusione, non solo la complessità e le difficoltà insite nel trattare di sacro e di religione per la sensibilità estetica contemporanea, come già esposto da Crescenzi, ma anche un rigore metodologico essenziale: è, ancora una volta, l'analisi del discorso e il parco strumenti fornito dalla narratologia e dalla semiotica a permetterci di rilevare tali aspetti nelle singole opere.

Nella giornata conclusiva di sabato 19 si è infine svolta l'assegnazione del premio Sapegno 2020 al Prof. Pietro Gibellini, ordinario di Letteratura Italiana all'Università Ca' Foscari di Venezia e specialista circa le riemersioni delle tematiche bibliche e dei miti classici nella letteratura italiana, il quale ha tenuto una *lectio magistralis* dal titolo *La Bibbia di Giuseppe Gioacchino Belli*. Il Prof. Gibellini specifica fin da subito che il suo intervento non si limiterà a comporre un quadro descrittivo dell'autore ma sarà piuttosto mosso da ben precise domande ermeneutiche: l'atteggiamento di Belli per la Bibbia è costante o cambia nel tempo? L'approccio dell'autore al testo sacro è lo stesso per quanto riguarda le poesie in italiano e quelle in dialetto? Come ha tenuto a sottolineare Gibellini, Belli non va letto solo come un poeta dialettale, ma come un intellettuale di

grande levatura capace di dialogare con i grandi del suo tempo<sup>27</sup>. Mentre il primo periodo della composizione di Belli è caratterizzato dalla produzione in lingua italiana e l'ultimo, che parte dal 1849, è rivolto alla stesura di poesie religiose dedicate al magistero ecclesiastico, gli anni che vanno dal 1831 al 1837 segnano la svolta dialettale di Belli con la composizione di 2279 sonetti in dialetto romano di cui un centinaio a tema biblico<sup>28</sup>. Questi componimenti, sorretti da una sapiente ironia, consistono sovente nella descrizione tagliente di episodi biblici contrari alla ragione e alla morale. In essi al castigo divino si associa la vicinanza personale per un'umanità sofferente; secondo la precisa formulazione di Gibellini, infatti, i sonetti di Belli vanno letti come provocazioni ermeneutiche, capaci di lasciare al lettore la possibilità di interrogarsi e dare risposte a complesse questioni morali. La comunicazione della dottoressa Elena Maiolini, assegnista di ricerca presso l'Università Ca' Foscari, ci ha condotto in una riflessione sulla figura di Mosè nel primo Novecento, con la specifica analisi di tre autori canonici della poesia italiana contemporanea: Saba, Montale e Ungaretti. Tratto comune ai tre è la sensazione di una sorta di strozzatura contemporanea che la figura di Mosè, in quanto salvatore della sua generazione, potrebbe infine aprire. In *Ossi di seppia* (1925), in particolar modo in *Godi se il vento ch'entra nel pomario*, Montale parla di un vuoto religioso che è sul punto di riempirsi di Dio, presentimento di una verità seconda da trovare e ricercare. Similmente Saba, ne *La serena disperazione* del 1920, ci parla di uno stato di asfissia per la difficile situazione politico-esistenziale del periodo, che necessiterebbe di un vero e proprio Esodo; Saba mette in scena voci differenti, oppresse, che richiedono una riemersione da uno stato di oppressione per tramite di una rottura con gli schemi della quotidianità. L'Ungaretti della *Terra Promessa*, infine, fa riferimento esplicito al Sinai indicando anch'esso la necessità di una sorta di diaspora entro cui la poesia può riscoprirsi nella sua prassi e capacità liberativa dell'uomo. Nell'ultimo intervento della settimana il professor Giovanni Tesio, ordinario di Letteratura italiana all'Università degli Studi del Piemonte Orientale, ha esposto una relazione sulle complesse ed intime relazioni di Primo Levi con l'ebraismo e la Bibbia. Le profonde assonanze culturali, biografiche e personali che legano

27. Cfr. Gibellini P., *I panni in Tevere. Belli romano e altri romaneschi*, Roma, Bulzoni, 1989; Id., *Belli senza maschere. Saggi e studi sui sonetti romaneschi*, Torino, Aragno, 2012.

28. Sul mutare del linguaggio in relazione al tema del sacro nei vari periodi dell'attività di Giuseppe Gioacchino Belli cfr. Id., *Il Belli sacro in dialetto e in lingua*, in Id. (a cura di), *La Bibbia nella letteratura italiana*, Vol. 1, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 225-253.

Levi all'ebraismo<sup>29</sup>, nella sofferenza esistenziale e storica di ciò che questo ha significato per l'autore, sono ritracciabili già a partire da *Se questo è un uomo*. In Levi, come ha ben specificato Tesio, l'intreccio di appartenenza dell'opera letteraria con l'ebraismo è sospinto fino ad un'interrogazione radicale in cui l'eco biblica si esprime in un io-narratore che si converte e si amplia in un *noi*; un plurale teso a coinvolgere il lettore nelle sorti di un'intera comunità e nell'offesa specifica della dignità umana rappresentata dalla *shoah*<sup>30</sup>.

### 3. Un auspicio

Queste *Rencontres* hanno saputo rendere giustizia, come premesso, sia all'ampiezza del tema proposto che, anche, alla specificazione dei nessi storico-epistemologici che legano la letteratura al testo sacro; un legame che, e ciò va ulteriormente sottolineato, si scopre radicato in un dialogo a più voci e reciprocamente arricchente. Ciò che però, a nostro parere, qui si lascia è soprattutto una via al contempo ermeneutica ed ecumenica di ulteriore riflessione ed approfondimento entro cui l'analisi letteraria può riscoprirsi secondo una centralità inedita. In proposito, avevamo sottolineato all'inizio della necessità di riuscire a coniugare una rigorosa indagine formalistica sul testo sacro con un approccio che, però, non faccia appassire le sue intrinseche pretese sotterranee e rivelative a mero mito privo di qualsivoglia valore. È utile, a tal proposito, richiamare alla mente quanto affermato da Paul Ricœur, per il quale una migliore spiegazione della natura del Testo – tramite l'uso di strumenti semiotici, linguistici, letterari ecc. – non ne compromette la possibile comprensione in chiave escatologica o assiologica; e questo, secondo il pensatore francese, è un discorso che dovrebbe valere sia per

la prospettiva credente che per quella laica<sup>31</sup>. L'analisi della dimen-

29. Cfr. Camon F., *Conversazione con Primo Levi. Se c'è Auschwitz, può esserci Dio?*, Milano, Guanda, 2014; Nezri Dufour S., *Primo Levi: una memoria ebraica del Novecento*, Firenze, Giuntina, 2002.

30. Cfr. ID., *Primo Levi ou la transmission difficile de la mémoire de la Shoah*, in Magni S., Bessière B., (a cura di), *Fragments de mémoire européenne: Semprún, Levi, Bassani*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 59-69.

31. Cfr. Ricœur P., *Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de lecture (Genèse 22 et Luc 15)*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1975 (trad. it. *Ermeneutica filosofica ed ermeneutica biblica*, Paideia, Brescia, 1983); ID., *Expérience et langage dans le discours religieux*, in Courtine J-F., (a cura di), *Phénoménologie et Théologie*, Paris, Criterion, 1992 (trad. it. *Esperienza e linguaggio nel discorso religioso*, in «Filosofia e Teologia», n. 1, 1995, pp. 80-96); Ricœur P., Lacocque A., *Thinking Biblically. Exegetical and Hermeneutical Studies*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1998 (trad. it. *Come pensa la Bibbia. Studi*

sione letteraria delle sacre scritture sembra così dirigere le nostre considerazioni in direzione di due prospettive che, pur co-appartenendosi, vanno sottolineate nella rispettiva specificità. Da un lato la spiegazione delle narrazioni bibliche, secondo gli strumenti d'analisi che ci sono offerti dalle scienze storico-sociali, permette una migliore comprensione non solo del dato confessionale ma, anche, delle possibili degenerazioni ideologiche e violente a cui conducono gli approcci errati e incauti al testo sacro; mostrando, correlativamente, la natura sociale e politica a cui può aspirare una letteratura come strumento critico dell'ideologia. Dall'altro lato, e questo è il punto più importante da sottolineare, una migliore comprensione letteraria delle Scritture può fungere da prolifica e concreta via ermeneutica allo scambio interreligioso il quale, procedendo al di là delle varie prospettive confessionali e metafisiche, può cogliere nell'analisi scientifica del Libro (e dei Libri) proprio il comune substrato epistemologico garante di un possibile dialogo<sup>32</sup>. Un discorso, questo appena accennato, che la Bibbia *come* letteratura può sicuramente aprire ma che, per il momento, noi custodiamo solo nella dimensione della speranza e dell'ulteriore ricerca.

## Bibliografia

Abū Zayd N. H., *Naqd al-kithab al-dini*, al-Qahira, Sīnā, 1992 (trad. ing. *Critique of Religious Discourse*, New Haven-London, Yale University Press, 2018).

Abū Zayd N. H., *Mafhūm al-nass: dirasah fi al-'ulum al-Qur'an*, Al-

---

*esegetici ed ermeneutici*, Brescia, Paideia, 2002); Ricœur P., *Le Récit interprétatif. Exégèse et Théologie dans les récits de la Passion*, in « *Recherches de Science Religieuse* », Vol. 73, 1985 (trad. it. *Il racconto interpretativo. Egesi e teologia nei racconti della Passione*, in « *Discipline Filosofiche* », n. 1, 2010, pp. 9-28).

32. A tal proposito è interessante notare come, a parer nostro, gli esiti più interessanti dell'approccio letterario al testo sacro siano svolti nell'ambito del contesto islamico. La letteratura sia primaria che secondaria in proposito è veramente vasta ma, in questa sede, ci limitiamo a richiamare questi testi. Cfr. N. H. Abū Zayd, *Naqd al-kithab al-dini*, al-Qāhira, Sīnā, 1992 (trad. ing. *Critique of Religious Discourse*, New Haven-London, Yale University Press, 2018); ID., *Mafhūm al-nass: dirasah fi al-'ulum al-Qur'an*, Al-Hay'a al-Masriyya al-'Āmma li al-Kitāb, al-Qāhira, 1990, pp. 41-50 (trad. ing. *The Concept of the Text: A Study in the Sciences of the Qur'an*, in R. M. Coury (a cura di), *Sceptics of Islam: Revisionist Religion, Agnosticism and Disbelief in the Modern Arab World*, London, Bloomsbury, 2018, pp. 157-167); ID., *The Dilemma of the Literary Approach to the Qur'an*, in « *Journal of Comparative Poetics* », n. 23, 2003, pp. 8-47; M. Khalaf Allah, *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-Karim*, 1965, pp. 28-42 (trad. ing. *The Art of Storytelling in the Qur'an*, in R. M. Coury (a cura di), *Sceptics of Islam*, cit., pp. 111-119).

- Hay' a al-Masriyya al-Āmma li al-Kitāb*, al-Qāhira, 1990, pp. 41-50 (trad. ing. *The Concept of the Text: A Study in the Sciences of the Qur'an*, in R. M. Coury (a cura di), *Sceptics of Islam: Revisionist Religion, Agnosticism and Disbelief in the Modern Arab World*, London, Bloomsbury, 2018, pp. 157-167).
- Abū Zayd N. H., *The Dilemma of the Literary Approach to the Qur'an*, in «Journal of Comparative Poetics», n. 23, 2003, pp. 8-47.
- Applegate C., *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, New York, Cornell University Press, 2005.
- Belli G. G., *I sonetti*, 4 voll., a cura di Gibellini P. – Felici L.- Ripari E., Torino, Einaudi, 2018 (1864-1865).
- Bèze (de) T., *Abraham sacrificant. Tragedie Française*, ed. a cura di Beaudin J-D.,-Soulié M., Paris, Champion, 2006.
- Bloom H., Rosenberg D., *The Book of J*, New York, Grove Press, 1990.
- Boitani P., *Ri-scritture*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Boitani P., *Letteratura e verità*, Roma, Studium, 2013.
- Boitani P., *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino, Einaudi, 2014.
- Boitani P., *Esodi e Odissee*, Napoli, Liguori, 2004.
- Camon F., *Conversazione con Primo Levi. Se c'è Auschwitz, può esserci Dio?* Milano, Guanda, 2014.
- Cervelli I., *Savonarola, Machiavelli e il Libro dell'Esodo*, in Garfagnini G. C. (a cura di), *Savonarola. Democrazia, tirannide, profezia*, Firenze, Galluzzo, 1998, pp. 243-98.
- Crescenzi L., *Ermeneutica morfologica: la traduzione del Vangelo di Giovanni nel Faust I (vv. 1224-1237)* in Cermelli G., (a cura di), *Contraddizioni del Moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento*, Pisa, ETS, 2001, p. 31-41.
- Crescenzi L., *Melancholia occidentale: la "Montagna magica" di Thomas Mann*, Roma, Carocci, 2011.
- Cutinelli-Rendina E., *Chiesa e religione in Machiavelli*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998.
- De Laude S., *I due Pasolini. Ragazzi di vita prima della censura*, Roma, Carocci, 2018.
- De Laude S., *La rondine di Pasolini*, Milano, Mimesis, 2018.
- Di Rocco E., *Il romanzo della misericordia. La parabola di Luca nella letteratura moderna e contemporanea*, in «Studium», n. 2, 2014.
- Dostoevskij F., *Brat'ja Karamazovy, Moskva, Russkij vestnik*, 1879-1880 (trad. it. *I Fratelli Karamazov*, Einaudi, Torino, 2014).
- Dürr A., *Johann Sebastian Bach, St. John Passion: Genesis, Transmission, and Meaning*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

- Engammare M., *Un pamphlet calviniste de 1561, best-seller, restitué à son auteur (de Théodore de Bèze à Augustin Marlorat)*, in « Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance », LXX, 2008, pp. 377-409.
- Engammare M., *Bèze vs Du Bellay. Du nouveau sur les emplois allusifs*, in « Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance », LXXXI, 2019, pp. 249-271.
- Ferrer V., *Exercices de l'âme fidèle. La littérature de piété en prose dans le milieu réformé francophone (1524-1685)*, Genève, Droz, 2014.
- Ferrer V., Gorris G. (a cura di), *Les Muses sacrées. Poésie et théâtre de la Réforme entre France et Italie*, Genève, Droz, 2016.
- Gibellini P., *I panni in Tevere. Belli romano e altri romaneschi*, Roma, Bulzoni, 1989.
- Gibellini P., *Il Belli sacro in dialetto e in lingua*, in Gibellini P. (a cura di), *La Bibbia nella letteratura italiana*, Vol. I, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 225-253.
- Gibellini P., *Belli senza maschere. Saggi e studi sui sonetti romaneschi*, Torino, Aragno, 2012.
- Gibellini P., *Letteratura italiana e religione: uno sguardo panoramico*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova 10-13 settembre 2014) a cura di Baldassarri G., di Iasio V., Ferroni G., Pietrobon E., Roma, Adi editore, 2016.
- Gorris R., Vanautgaerden A. (a cura di), *L'auteur à la Renaissance*. Atti del Convegno internazionale di Verona, 20-23 maggio 2004, Turnhout, Brepols, 2009.
- Gorris R. (a cura di), *La Tragédie à l'époque d'Henri IV*, Firenze, Leo S. Olschki, 2020.
- Khalafallāh M., *Al-Fann al-qasasi fi al-Qur'an al-karim*, 1965, pp. 28-42 (trad. ing. *The Art of Storytelling in the Qur'an*, in R. M. Coury (a cura di), *Sceptics of Islam: Revisionist Religion, Agnosticism and Disbelief in the Modern Arab World*, London, Bloomsbury, 2018, pp. 111-119).
- Levi P., *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2004 (1947).
- Machiavelli N., *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, Milano, BUR, 1984 (1531).
- Machiavelli N., *Il Principe*, Milano, Feltrinelli, 2013 (1532).
- Magris C., *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Einaudi, 1971.
- Mallinson J., *Faith, Reason and Revelation in Theodore Bèze (1519-*

- 1605), Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Mann T., *Doctor Faustus con La genesi del Doctor Faustus*, a cura di Crescenzi L., Milano, Mondadori, 2016.
- Mastroianni M. (a cura di), *La Tragédie sainte en France (1550-1610). Problématiques d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Montale E., *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2016 (1925).
- Nezri Dufour S., *Primo Levi: una memoria ebraica del Novecento*, Firenze, Giuntina, 2002.
- Nezri Dufour S., *Primo Levi ou la transmission difficile de la mémoire de la Shoah*, in Magni S.-Bessière B. (a cura di), *Fragments de mémoire européenne : Semprún, Levi, Bassani*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 59-69.
- Pareyson L., *Dostoevskij Filosofia Romanzo Ed Esperienza Religiosa*, Torino, Einaudi, 1993.
- Pasolini P.P., *Romanzi e Racconti*, a cura di Siti W. e De Laude S., II voll. Milano, Mondadori, 2010-2013;
- Pasolini P.P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Siti W. e De Laude S., Milano, Mondadori, 1999;
- Pasolini P.P., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti W. e de Laude S., Milano, Mondadori, 1999;
- Pasolini P.P., *Teatro*, a cura di Siti W. e De Laude S., Milano, Mondadori, 2001;
- Pasolini P.P., *Teorema*, Garzanti, Milano, 1968.
- Ricœur P., *Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de lecture (Genèse 22 et Luc 15)*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1975 (trad. it. *Ermeneutica filosofica ed ermeneutica biblica*, Paideia, Brescia, 1983).
- Ricœur P., *Expérience et langage dans le discours religieux*, in Courtine J.-F. (a cura di), *Phénoménologie et Théologie*, Paris, Criterion, 1992 (trad. it. *Esperienza e linguaggio nel discorso religioso*, in « Filosofia e Teologia », n. 1, 1995, pp. 80-96).
- Ricœur P., Lacocque A., *Thinking Biblically. Exegetical and Hermeneutical Studies*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1998 (trad. it. *Come pensa la Bibbia. Studi esegetici ed ermeneutici*, Brescia, Paideia, 2002).
- Ricœur P., *Le Récit interprétatif. Exégèse et Théologie dans les récits de la Passion*, in « *Recherches de Science Religieuse* », Vol. 73, 1985 (trad. it. *Il racconto interpretativo. Esegese e teologia nei racconti della Passione*, in « *Discipline Filosofiche* », n. 1, 2010, pp. 9-28).
- Rilke R. M., *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, Insel-Verlag, 1910, (trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Adelphi, 2020).

- Rizzuti A., *Fra Kantor e Canticum. Bach e il 'Magnificat'*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- Roth J., *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*, Berlino, Kiepenheuer, 1930 (trad. it. *Giobbe. Storia di un uomo semplice*, Milano-Roma, Treves, 1932).
- Roth J., *Das Spinnennetz*, Colonia-Berlino, Kiepenheuer & Witsch, 1967 (trad. it. *La tela del ragno*, Milano, Bompiani, 1975).
- Roth J., *Radetzky marsch*, Berlino, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1932 (trad. it. *La Marcia di Radetzky*, Firenze, Bemporad, 1934).
- Saba U., *La serena disperazione 1913-1915*, Milano, Mondadori, 1951 (1920).
- Salvestroni S., *Dostoevskij e la Bibbia*, Magnano, Qiqajon, 2000.
- Scichilone G., *La cultura cristiana in Machiavelli e Machiavelli nella cultura cristiana*, in «Storia e politica», n. 1, 2011, pp. 14-51.
- Scichilone G., *Terre incognite. Retorica e religione in Machiavelli*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- Sonnet J. P., *Le chant des montées : Marcher à Bible ouverte*, Bruges, Desclée De Brouwer, 2008.
- Sonnet J.P., *Lorsque ton fils te demandera... De génération en génération l'histoire biblique à raconter*, Bruxelles, Lessius, 2014.
- Sonnet J. P., *Tu es venue chercher refuge à l'ombre de ses ailes - Le livre de Ruth*, Bruxelles, Lessius, 2020.
- Sonnet J. P., *L'alleanza della lettura. Questioni di poetica narrativa nella Bibbia ebraica*, Roma, San Paolo Edizioni, 2011.
- Sonnet J.P., Dubovsky P., *Ogni Scrittura è ispirata. Nuove prospettive sull'ispirazione biblica*, Roma, San Paolo Edizioni, 2013.
- Ungaretti G., *La Terra Promessa*, Milano, Mondadori, 1954 (1950).
- Williams R., *Dostoevskij: language, faith, and fiction*, London, Continuum, 2008 (trad. it. *Dostoevskij. Linguaggio, fede e narrativa*, Roma, Borla, 2011).



Laboratori della  
comunicazione linguistica

## Ngram Viewer alla prova: ancora un'indagine sul termine "biblioteca digitale"

**Stefano Passerini**

Università degli Studi di Perugia

### *Abstract*

Il termine *biblioteca digitale* si è molto diffuso negli ultimi anni. Il presente contributo intende indagare sull'origine di questo termine e sul suo impiego nel tempo. A tale scopo si è pensato di utilizzare il programma Ngram Viewer, messo a punto da Google, che permette di verificare, impostando un certo arco cronologico, la frequenza con la quale una o più parole sono presenti all'interno della vasta raccolta di libri e articoli digitali (o digitalizzati) contenuti negli archivi della società multinazionale statunitense. Per svolgere al meglio quest'analisi è stato sottoposto ad un esame critico il funzionamento di Ngram Viewer con l'intento di metterne in risalto le potenzialità e i limiti. L'articolo presenta, infine, i risultati ricavati dall'interrogazione del programma e proporrà un confronto con altri contributi frutto di ricerche simili.

*Parole Chiave:* Biblioteca digitale, Google Ngram Viewer, biblioteca virtuale, biblioteca elettronica

The circulation of the term *digital library* is very common nowadays. This contribution is going to look for the origin of this word and its uses in time. At this purpose, we will use Google's Ngram Viewer, a program that is able to verify the recurrence of any word in digital (or digitized) books and articles from the digital archive of the dot com corporation. Therefore, we will analyze the functions of Ngram Viewer to find its strenght and limits. In conclusion we will show the results of the using of Ngram Viewer and a comparison between them and other similar research's results.

*Keywords:* Digital library, Google Ngram Viewer, virtual library, electronic library

## Introduzione

Dal momento in cui, nel dicembre del 2010, Google ha reso pubblico l'accesso a Google Books Ngram Viewer (<https://books.google.com/ngrams>), un motore di ricerca che consente di osservare l'evoluzione della frequenza di una o più parole o gruppi di parole nel tempo nelle fonti a stampa (Wikipedia, «Ngram Viewer»), si è sviluppata subito una vivace discussione. In una prima fase il nuovo strumento è stato ben accolto dal mondo scientifico, specie dagli studiosi delle discipline umanistiche. Con il passare del tempo il giudizio si è fatto più articolato e spesso si è trasformato in vere e proprie critiche. Il presente contributo si propone di conoscere meglio Ngram Viewer e di utilizzarlo per svolgere alcune ricerche su termini specifici. La prima parte è dedicata ad approfondirne le caratteristiche e il funzionamento, non dimenticando di prendere in esame alcuni dei suoi aspetti più controversi. Nella seconda parte vengono proposti i risultati di una ricerca svolta utilizzando Ngram Viewer che ha come oggetto il termine *biblioteca digitale*, e quelli collegati *biblioteca elettronica* e *biblioteca virtuale*, con lo scopo di

determinarne la prima apparizione e la successiva diffusione.

## 1. A proposito di Ngram Viewer

Google Ngram Viewer, noto anche come Google Books Ngram Viewer, è stato reso pubblico da Google a metà dicembre del 2010. Questo strumento di analisi testuale è stato sviluppato da Jon Orwant e Will Brockman che hanno tratto ispirazione da un prototipo chiamato *Bookworm* creato da Jean-Baptiste Michel e Erez Lieberman Aiden dell'Università di Harvard, Yuan Shen del MIT e Steven Pinker (Lin, Michel, Lieberman Aiden, Orwant, Brockman e Petrov 2012, pp. 169-174). Google Ngram Viewer è, come detto, un motore di ricerca online che calcola la frequenza d'uso di una o più parole o gruppi di parole all'interno di un corpus di libri nel corso di un certo periodo di tempo. Di quali libri stiamo parlando? Di tutti i libri a stampa – dal 1500 al 2019 – digitalizzati o presenti in formato digitale in Google Books. Va ricordato che il progetto di Google Books ha, tra i suoi scopi, la digitalizzazione di documenti, di testi scientifici e letterari con l'esclusione dei periodici e di altri prodotti editoriali come mappe, locandine, giornali e riviste, difficilmente sottoponibili a scansione per motivi di formato e spesso di cattiva conservazione (Héran e Dutreuilh 2015, p. 499). Google Books al momento del rilascio poteva contare su un corpus di oltre 5 milioni di libri (5.195.769) in lingua inglese, francese, spagnolo, tedesco, cinese, russo ed ebraico. Secondo gli sviluppatori di Ngram Viewer, era stato digitalizzato un numero superiore di libri - oltre 15 milioni (Orwant 2010) - ma, sulla base della qualità del riconoscimento ottico dei caratteri del testo (OCR) e della qualità dei metadati, era stata fatta una selezione, per esempio, con l'esclusione di tutte le pubblicazioni non databili. Da questo corpus di 5 milioni di libri è stato creato un «énorme lexique interrogeable» di oltre 500 miliardi di parole, organizzato nei vari sub-lessici (inglese, francese, spagnolo, tedesco, russo, cinese ed ebraico). I lessici sono tabelle costituite da *n-grammi*, ovvero sequenze di parole contenute nelle opere digitalizzate (Peccatte 2018). I libri digitalizzati da Google Books sono stati prestati da oltre 40 biblioteche universitarie di tutto il mondo: ogni pagina è stata scansionata e il testo digitalizzato mediante riconoscimento ottico dei caratteri. I metadati, che descrivono il luogo e la data di pubblicazione, sono stati forniti dalle biblioteche e dagli editori e poi integrati grazie all'utilizzo di

banche dati bibliografiche (Michel, Kui Shen, Presser Aiden, Veres, Gray, The Google Books team e Pickett 2011, p. 176; Hand 2011, pp. 436-440).

Oggi in Ngram Viewer sono presenti tre corpora: 2009 (pubblicato nel luglio del 2009), 2012 (luglio 2012) e 2019 (febbraio 2020). I corpora fanno riferimento ai libri presenti in Google Books e ai loro metadati e si aggiornano mano a mano che esso incrementa il proprio database. Da ogni corpus sono esclusi, come già accennato, i libri scansionati con una bassa qualità OCR e i periodici (About Ngram Viewer). La proposta di utilizzare Ngram Viewer per lo studio del linguaggio era stata avanzata da Michel e da altri nell'articolo per «Science» (2011) che abbiamo in precedenza menzionato. In esso troviamo citato, per la prima volta, il termine *culturomics* che indica quell'ambito della lessicologia computazionale che studia il comportamento umano e le tendenze culturali attraverso l'analisi quantitativa di testi digitalizzati. Da ricordare che Michel e Lieberman Aiden nel 2004 avevano iniziato una ricerca *manuale* sui verbi irregolari non avendo ancora a disposizione Google Books. Una volta venuti a conoscenza del nuovo progetto, avevano contattato Peter Norvig, direttore della ricerca di Google, chiedendogli di lavorare su quel database. Negli anni successivi i due studiosi si sono trovati ad affrontare diversi problemi, comprese alcune questioni legate al diritto d'autore (Cohen P. 2010a), nonostante ciò sono riusciti a dimostrare che è possibile utilizzare grandi banche dati testuali per lo studio della lingua e della cultura. Nel presentare Ngram Viewer, John Orwant, uno dei responsabili di Google Books, ha dichiarato che le discipline umanistiche che fino a quel momento avevano svolto solo indagini di carattere qualitativo avrebbero ora potuto cimentarsi in indagini di tipo quantitativo (Orwant 2010). Anche Steven Pinker, un importante linguista di Harvard, si era detto entusiasta del nuovo strumento di analisi dei testi e sicuro del fatto che le resistenze emerse in alcune discipline umanistiche nei confronti dell'analisi quantitativa sarebbero state superate. Louis Menand, un altro docente di Harvard, aveva espresso un parere favorevole al progetto, anche se era rimasto sorpreso dal fatto che nessuno dei tredici autori nominati nell'articolo di «Science» provenisse dal mondo umanistico. Alan Brinkley, già rettore della Columbia University e professore di storia americana, aveva invece affermato che era possibile, nel 2010, prevedere l'impatto che avrebbero potuto avere simili ricerche (Cohen P. 2010a). Altre critiche sono state mosse a Ngram Viewer. In particolare è stato evidenziato che Google non condivide le informazioni sulla tipologia

di testi presenti in Google Books. Questa e altre opacità impediscono di comprendere in quale misura i libri presenti nel suo database possono essere considerati rappresentativi di una dimensione culturale (Cohen P. 2010a; Cohen P. 2010b). Geoffrey Nunberg, linguista dell'Università della California, ha sottolineato alcuni errori di datazione e di classificazione dei titoli tanto da ritenere i metadati presenti in Google Books «un disastro» («a train wreck») (Nunberg 2009). Nel 2015 un gruppo di *data scientist* dell'Università del Vermont ha dimostrato come i *data set* del progetto di Google presentano evidenti limiti e pertanto anche le ricerche basate su questi (Pechenick, Danforth e Dodds 2015). Peter Dodds, uno dei componenti del team, intervistato dal New York Times, ha raccontato che gli studiosi erano inizialmente convinti che grazie all'uso dei dati di Google Books sarebbe stato possibile scoprire come si evolve la cultura («to find out how culture evolves»), quando però hanno cominciato a utilizzarli si sono resi conto di una situazione di grande confusione («but when you get into the data, it actually looks like a big mess») (Heyman 2015). Due i principali problemi evidenziati da Dodds. Nel database di Google Books ogni libro viene contato una volta solamente: un libro famoso come *Moby Dick* appare una volta al pari di romanzi che nessuno ha mai letto, in questo modo si trovano ad avere lo stesso peso. Il secondo aspetto critico mette in evidenza come Google Books contenga una percentuale elevata di letteratura scientifica, soprattutto a partire dal XX secolo, che può causare una distorsione dei risultati di Ngram Viewer. Nello stesso anno, François Héran e Catriona Dutreuilh pubblicano un articolo in cui da un lato criticano le affermazioni dei progettisti di Ngram Viewer relative alla *culturomica*, dall'altro considerano un grave punto debole il fatto che gli utenti non possono accedere ai testi utilizzati per la ricerca delle parole (Héran e Dutreuilh 2015, pp. 506-509). Vanno segnalate anche le osservazioni dello storico francese Émilien Ruiz secondo cui Ngram Viewer non è in grado di accedere al contesto in cui certe parole o frasi sono state utilizzate (Ruiz 2010). Le domande «chi ha scritto il termine cercato?» o «in che tipo di documento appare questo termine?» rimarrebbero pertanto senza risposta. Secondo lo studioso, poiché lo strumento di Google isola le parole dal loro contesto, gli abituali metodi di interpretazione non possono essere applicati e di conseguenza i lettori devono fare affidamento su elementi esterni al corpus perdendo così il legame tra le parole e il loro contesto d'uso. Gli sviluppatori di Ngram, in risposta alle diverse obiezioni, hanno sostenuto che, in base agli accordi con Google, i testi digitalizzati devono rimanere anonimi

per evitare problemi legati al copyright. Hanno poi fatto notare che il corpus messo a disposizione di Ngram Viewer diventerebbe ingestibile se venisse appesantito da tutti i riferimenti di cui fa cenno Ruiz (Ruiz 2010). Patrick Peccatte sostiene che, nonostante la semplicità d'uso di Ngram Viewer, è impossibile interpretare i dati che emergono dalle ricerche senza analizzare i documenti scansionati da Google Books, documenti che, protetti da copyright, non possono essere consultati. Ciò significa che lo studioso deve possedere una propria cultura generale che gli permetta di comprendere il posizionamento delle parole nel tempo. Peccatte conclude affermando che Ngram Viewer dovrebbe essere visto più come uno strumento euristico che permette di porre nuove domande (Peccatte 2018). Anche Dan Cohen, professore della Northeastern University, è convinto che il principale problema di questo strumento sia quello di non riuscire ad analizzare nel dettaglio i risultati ottenuti e di non poter consultare integralmente i testi (Cohen D. 2010). Koplenig, dell'Institute for the German Language, mette in evidenza l'importanza dei metadati e denuncia la loro mancanza, al fine di rispettare le leggi sul copyright, per i testi che compongono i corpora (Koplenig 2015). In questo modo diventa sempre più difficile conoscere i contenuti dei corpora; inoltre va sottolineato che il team che lavora su Ngram Viewer nel 2014 ha dichiarato, sul sito <http://www.culturomics.org/>, che non erano ancora riusciti ad ottenere il permesso di pubblicare l'intera bibliografia di tutti i libri presenti nei corpus di ogni lingua (Koplenig 2015). Concludiamo questo paragrafo proponendo una sintesi delle principali critiche rivolte a Ngram Viewer negli ultimi anni:

- OCR: il riconoscimento ottico dei caratteri è poco accurato, tanto da provocare degli errori di scansione, soprattutto tra parole che presentano lettere somiglianti ma che hanno un significato diverso. La scansione non sempre corretta inquina la validità dei dati. Nella sezione *About* di Ngram Viewer, come anche nell'articolo su «Science», gli sviluppatori sottolineano che i testi con bassa qualità OCR sono stati esclusi dai corpora;
- metadati: i metadati sono disordinati e contengono errori nelle date dei testi. Di conseguenza i risultati non sono corretti, specie perché i valori che si ottengono sono legati all'anno;
- corpora: nei corpora c'è una percentuale maggiore di pubblicazioni di letteratura scientifica per tutto il 1900. I termini presenti nella letteratura scientifica non sono quelli utilizzati nella vita quotidiana. Questo aspetto contribuisce a restituire risultati che non riflettono pienamente l'evoluzione del linguaggio comune;

- corpus: il corpus di Google Books è una vera e propria *digital library* dove è presente una copia per ogni libro. Questo significa che all'interno dei corpora un libro famoso come *Moby Dick* ha lo stesso peso di un romanzo che nessuno ha mai letto, come fa notare Dodds. Di conseguenza un singolo autore che scrive molti libri, indipendentemente dal fatto che sia ampiamente letto o meno, influirà con frasi e parole nel lessico di Google Books. Non si tiene conto della popolarità di un libro e del fatto che il linguaggio di quel libro in particolare potrebbe aver influito sul cambiamento del modo di parlare delle persone: in Ngram quel libro vale quanto uno che ha venduto una copia o nessuna;
- nelle lingue diverse dall'inglese non si sa quanto incida la presenza di testi tradotti e se tutte le traduzioni siano affidabili (Pechenick, Danforth e Dodds 2015; Younes e Reips 2019; Chateauraynaud e Debaz 2010; Heyman 2015).

## 2. Usare Ngram Viewer

In questo breve paragrafo si intende presentare rapidamente come si usa Ngram Viewer. Lo strumento di analisi testuale di Google presenta un'interfaccia intuitiva che permette di inserire facilmente le parole o gruppi di parole, separati dalla virgola, che intendiamo analizzare. È possibile distinguere tra lettere maiuscole e minuscole, tuttavia è disponibile anche un'opzione *case-insensitive*. Prima di eseguire la ricerca dobbiamo indicare l'intervallo temporale che ci interessa; di default viene proposto l'arco cronologico che va dal 1800 al 2019 ma possiamo far partire la ricerca anche dal 1500. A questo punto possiamo selezionare il corpus: la ricerca verrà eseguita all'interno di testi in lingua straniera. Ad oggi i corpora aggiornati al 2019 riguardano le lingue: inglese, inglese americano, inglese british, inglese fiction, cinese, francese, tedesco, ebraico, italiano, russo, spagnolo. Sono presenti anche i corpora del 2009 e del 2012, utili per fare confronti con i vecchi set di dati. Prima di avviare la ricerca, si può impostare il livello di rappresentazione dei dati, «levigatura» o «smussamento» (*smoothing*). Una rappresentazione più accurata rifletterà un livello di smussamento pari a 0 ma potrebbe risultare più difficile da leggere. Ngram propone una smussatura predefinita di livello 3. Inseriti questi parametri possiamo avviare l'interrogazione. Il risultato ottenuto sarà un grafico il cui asse delle ascisse (x) presenta l'intervallo di tempo scelto per la nostra ricerca, mentre l'asse delle ordinate (y) mostra la percentuale delle volte in cui la parola, o le parole, che abbiamo utilizzato compaiono nel corpus di libri digitalizzati da Google in quell'anno. Ngram Viewer permette due principali tipi di ricerca: semplice, molto intuitiva de-

scritta sopra, e avanzata. Quest'ultima può avvalersi dell'utilizzo di caratteri jolly, può essere effettuata sulle inflessioni di una parola, può ricercare termini o frasi senza la distinzione tra maiuscole e minuscole, può usare tag di parte del discorso (per esempio su termini che possono avere più forme si possono utilizzare i tag messi a disposizione), e infine consente l'utilizzo di cinque operatori (+, -, /, \*, :) (About Ngram Viewer)<sup>1</sup>. Oltre al grafico con i risultati della nostra ricerca, ci vengono restituite delle tabelle, una per ogni parola ricercata. Queste tabelle, a loro volta, sono divise in intervalli temporali che, come indicato nell'*about* di Ngram Viewer, vengono scelti in base all'interesse: se un *ngram*, per esempio, ha un picco di frequenza elevato in un particolare anno, questo apparirà da solo. Cliccando sull'anno, o sull'intervallo di anni, si viene rinviiati alle occorrenze trovate nei testi contenuti nel database di Google Books. Da ricordare che vengono indicizzate solo le occorrenze presenti in almeno 40 libri e questo a causa dei limiti imposti dalle dimensioni del database di Ngram Viewer. In conclusione, prima di iniziare la nostra indagine, è necessario premettere che la ricerca in Ngram Viewer sarà di tipo semplice e non terrà conto delle molteplici possibilità messe a disposizione per ottimizzare i risultati (ad esempio, come è stato detto sopra, caratteri jolly, tag...): saranno usati dei bigrammi (due parole: *biblioteca elettronica*, *biblioteca virtuale*, *biblioteca digitale*) separati da una virgola.

### 3. Ngram Viewer alla prova: un'indagine sul termine "biblioteca digitale"

In questa parte del contributo si farà ricorso a Ngram Viewer per analizzare la diffusione del termine *biblioteca digitale* (con le varianti *biblioteca elettronica* e *virtuale*) nelle pubblicazioni in lingua italiana contenute nel corpus di Google Books aggiornato al 2019; viene proposto, inoltre, un confronto, all'interno dello stesso set di dati, con i termini *digital library*, *electronic library* e *virtual library*. Poi abbiamo tenuto presente i risultati della ricerca Ngram Viewer di Maurizio Lana sugli stessi termini (in lingua italiana) realizzata però sul corpus italiano 2012, il primo disponibile in Ngram Viewer (Lana 2019, pp.188-189). Lo studioso ha preso in esame

1. Un *n-gramma* è una sequenza di *n* caratteri consecutivi che compaiono nel testo. Gli elementi possono essere fonemi, sillabe, parole, lettere. Un *n-gramma* di lunghezza 1 è chiamato *unigramma*, di lunghezza 2 *bigramma*, di lunghezza 3 *trigramma* e, da lunghezza 4 in poi, *n-gramma*.

l'arco temporale 1975-2008<sup>2</sup>, mentre la presente ricerca si è concentrata sul periodo che va dal 1980 al 2019 e ha utilizzato, come detto, il corpus italiano 2019. Entrambe si sono basate sul livello 3 di smussamento (*smoothing*) e sull'opzione *case-insensitive*. Anche se i lavori fanno riferimento a due corpora e a due periodi differenti (che in parte si vanno a sovrapporre) i risultati sono spesso simili. Il termine *biblioteca elettronica*, per esempio, risulta poco utilizzato già a partire dal 1980 (dal 1975 per Lana). Risulta leggermente difforme l'arco temporale in cui la frequenza di utilizzo del termine raggiunge il picco massimo: nel 1995 per Lana, nel 1998 per la nostra ricerca. La differenza dei corpora utilizzati, che va a interessare l'arco cronologico della ricerca, si nota anche nell'andamento della curva: mentre quella di Lana scende lentamente stabilizzandosi ad una percentuale di frequenza costante (l'analisi si ferma al 2008), la nostra tende quasi ad azzerarsi (l'indagine si protrae fino al 2019, fig.1). Il termine *biblioteca elettronica* è il primo dei tre presi in esame a comparire nelle pubblicazioni in lingua italiana e tale apparizione risulta corrispondere, come ha segnalato Lana, al momento in cui l'aggettivo *elettronico* ha cominciato a diffondersi in particolare nel mondo dell'informatica (riviste elettroniche, posta elettronica, ecc.) (Lana 2019, p.188). In ambito biblioteconomico la biblioteca è definita *elettronica* quando si avvale di ogni tipo di strumentazione elettronica necessaria al suo funzionamento (Salarelli e Tammaro 2006, p.126; Ridi 1998, pp.22-23).

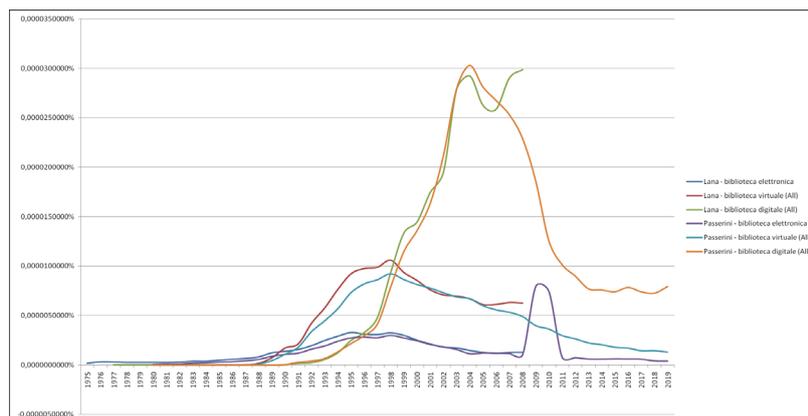


Fig.1: Comparazione con la ricerca di M. Lana (elaborazione basata su Google Books Ngram Viewer, <http://books.google.com/ngrams>)

2. È importante sottolineare che l'interfaccia grafica di Ngram Viewer è cambiata con l'ultimo aggiornamento.

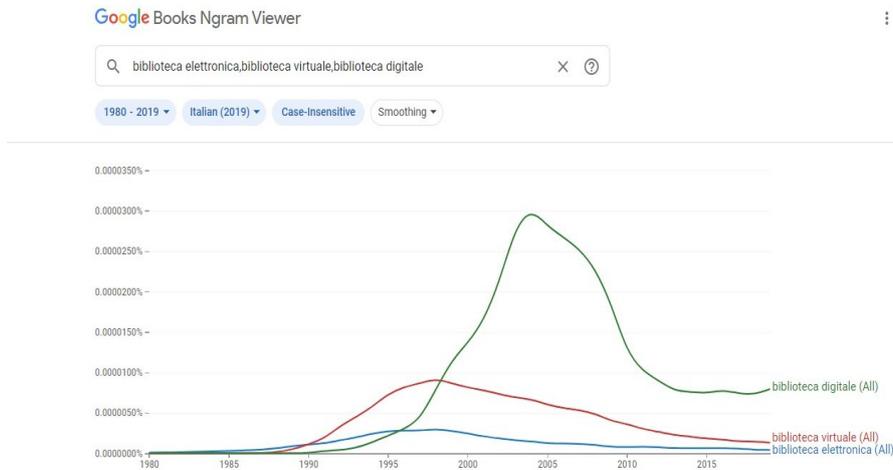


Fig.2: Frequenza di utilizzo dei tre termini “biblioteca elettronica”, “biblioteca virtuale” e “biblioteca digitale” (fonte: Google Books Ngram Viewer, <http://books.google.com/ngrams>)

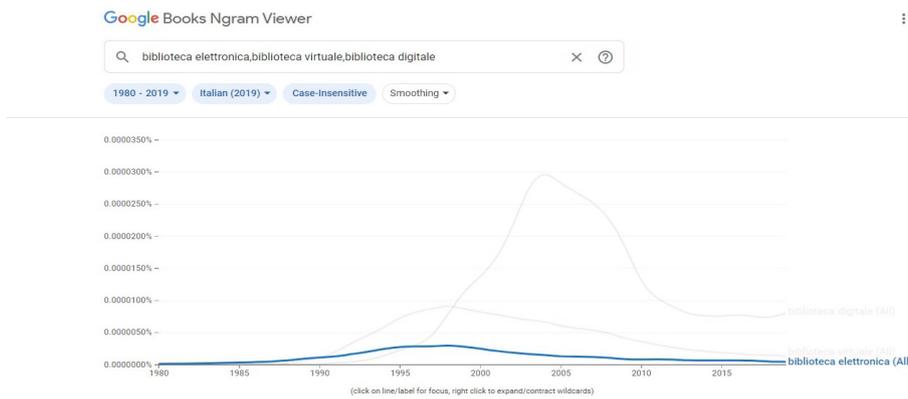


Fig.3: Frequenza di utilizzo del termine “biblioteca elettronica” (fonte: Google Books Ngram Viewer, <http://books.google.com/ngrams>)

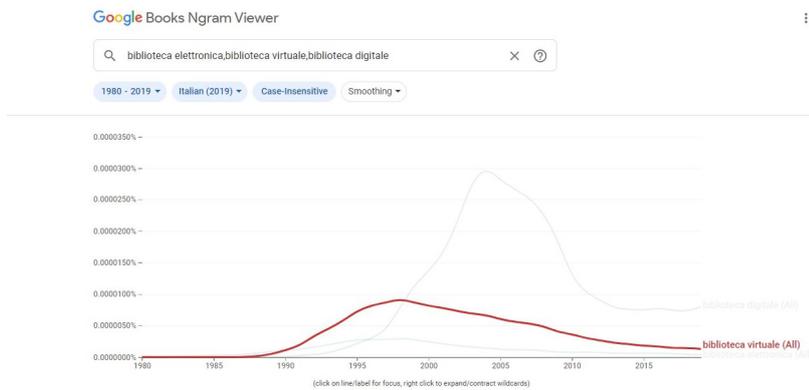


Fig.4: Frequenza di utilizzo del termine “biblioteca virtuale” (fonte: Google Books Ngram Viewer, <http://books.google.com/ngrams>)

Il grafico in figura 4 rappresenta la frequenza di utilizzo del termine *biblioteca virtuale*, anch'esso utilizzato ancora oggi quasi come un sinonimo di *biblioteca digitale*. *Biblioteca virtuale* inizia ad essere utilizzato dalla metà degli anni Ottanta del secolo scorso e la sua frequenza d'uso cresce fino a raggiungere il livello più alto nel 1998. L'impennata della curva, che notiamo a partire dalla fine degli anni '80 e inizio anni '90, è legata alla nascita e diffusione della rete internet. Il termine, oggi meno diffuso, viene ancora utilizzato in particolari ambiti per «indicare una collezione selezionata di collegamenti a siti web ed anche per indicare un concetto più ampio sia della biblioteca elettronica che della biblioteca digitale, cioè una collezione di documenti esterna alla biblioteca come spazio fisico o logico» (Salarelli e Tammaro 2006, p.127). Anche in questo caso possiamo evidenziare una corrispondenza con i risultati di Lana, sia per quanto riguarda la comparsa del termine nelle pubblicazioni in lingua italiana, sia per quanto riguarda il culmine della curva d'uso. L'andamento della curva, nella versione aggiornata del corpus al 2019, tende a scendere costantemente per poi stabilizzarsi intorno al 2018 ad una percentuale d'uso bassa, senza però scomparire. Questo andamento sembra confermare la presenza del termine in alcuni importanti contributi di area biblioteconomica pubblicati in Italia a partire dall'inizio degli anni '90 del secolo scorso<sup>3</sup>. Osserviamo infatti che la curva inizia a salire nel momento in cui vengono pubblicati i primi contributi (inizio anni Novanta), raggiunge il picco nel 1998, e poi scende lentamente, senza tuttavia sparire completamente. Tra gli studiosi ricordiamo Carla Basili e Corrado Pettinati con la monografia *La biblioteca virtuale: l'accesso alle risorse informative in rete* (1994) (Basili e Pettinati 1994). La Basili in seguito ha pubblicato, oltre ad articoli in riviste scientifiche del settore, il volume *La biblioteca in rete* (1998) (Basili 1998a; Basili 1998b; Basili 1997). Da segnalare poi il contributo di Michele Santoro sul Bollettino AIB, *Biblioteche domani: il mutamento delle prospettive bibliotecarie all'alba del terzo millennio* (1998) (Santoro 1998; Santoro 2003). In quello stesso anno lo studioso americano Michael Malinconico, molto noto nel mondo bibliotecario italiano, pubblica due articoli uno dei quali in particolare utilizza per la prima volta il termine *biblioteca digitale* in Italia (Malinconico 1998a; Malinconico 1998b). Di Riccardo Ridi ricordiamo *La biblioteca vir-*

---

3. Siamo consapevoli che questo confronto può comportare dei rischi perché non sappiamo con esattezza se questi contributi, provenienti da un settore di studi particolare, la biblioteconomia, sono presenti all'interno del corpus di Google Books.

*tuale come ipertesto* (1996) (Ridi 1996) e *Biblioteche in rete e biblioteche virtuali* (1998) (Ridi 1998). Ci sono poi da menzionare il contributo di Antonella De Robbio sulla rivista «Bibliotime» (1999) (De Robbio 1999) e gli articoli di Anna Maria Tammaro sulla rivista «Biblioteche Oggi» (Tammaro 1994; Tammaro 1996).

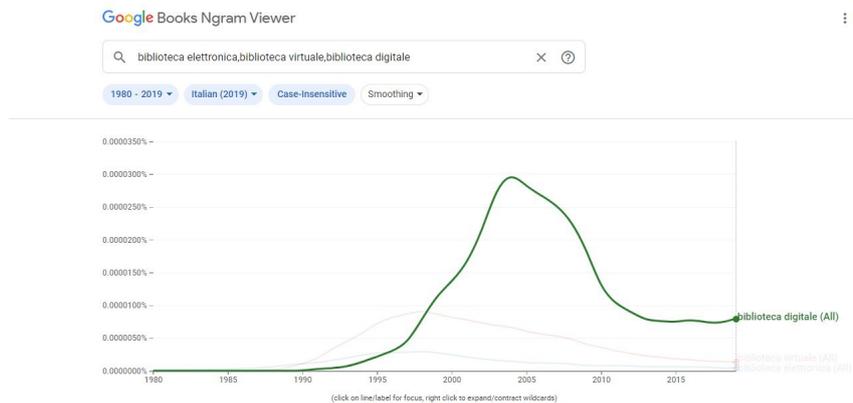


Fig.5: Frequenza di utilizzo del termine “biblioteca digitale” (fonte: Google Books Ngram Viewer, <http://books.google.com/ngrams>)

Il grafico in figura 5 rappresenta la frequenza di utilizzo del termine biblioteca digitale. L'andamento della curva d'uso risalta per la sua pronunciata verticalità, molto più evidente rispetto ai due termini precedenti. La curva inizia a salire a partire dall'inizio degli anni '90 per arrivare al picco massimo nel 2004; inizia a decrescere con una certa rapidità fino al 2013 per poi trovare una certa stabilità fino al 2019. I risultati ottenuti dal confronto con la ricerca di Lana non sono totalmente conformi: i valori di partenza sono uguali mentre il livello massimo della curva d'uso è simile (nel nostro caso il picco massimo viene raggiunto nel 2004, nei risultati di Lana nel 2003 perché poi nel 2004 la curva appare già in flessione). Si nota inoltre una leggera differenza nell'andamento della curva dopo il 2004. Nella nostra ricerca l'andamento decresce rapidamente fino al 2013, mentre in quella di Lana la curva subisce una leggera flessione fino al 2005 e poi si rialza, raggiungendo una percentuale d'uso superiore a quella registrata nel 2003. È difficile trovare una spiegazione a questa difformità anche se si può ipotizzare che essa possa essere stata causata dall'utilizzo di due corpora diversi. Anche per quanto riguarda la diffusione del termine *biblioteca digitale* abbiamo trovato una certa corrispondenza tra l'andamento della curva e le pubblicazioni di ambito biblioteconomico italiano. Notiamo infatti che nel 2000 vengono pubblicati il manuale di Alberto

Salarelli e Anna Maria Tammaro *La biblioteca digitale* (aggiornato nel 2006); il volume di Fabio Ciotti e Gino Roncaglia *Il mondo digitale: introduzione ai nuovi media* (aggiornato nel 2002 e nel 2010); e alcuni contributi di Ridi (Ridi 2004)<sup>4</sup>. Nel 2002 (con successivi aggiornamenti) viene pubblicato *Biblioteche in rete: istruzioni per l'uso* di Fabio Metitieri e Riccardo Ridi.

L'ultimo grafico prende in esame la diffusione dei termini *electronic library*, *virtual library* e *digital library*. I tre termini sono messi a confronto con i corrispettivi in lingua italiana. Lo scopo è quello di mostrare se, utilizzando lo stesso corpus contenente pubblicazioni in lingua italiana (2019), i termini italiani e quelli inglesi si sono diffusi in modo simile oppure no. Notiamo subito che l'andamento della curva dei termini inglesi è simile, ma non uguale, soprattutto per quanto riguarda la frequenza di utilizzo, rispetto a quelli italiani. *Digital library* è il termine più diffuso nel corso degli anni tra le pubblicazioni in lingua italiana presenti nel corpus di Google Books (come era accaduto anche per il termine in lingua italiana). *Digital library* compare per la prima volta nel 1990 e la sua curva d'uso inizia a crescere all'inizio degli anni '90 (1992) per raggiungere la massima frequenza nel 2004 e fino al 2006 l'andamento rimane abbastanza costante. Dopo il 2006 la curva decresce fino al 2014, per poi tornare in leggera crescita fino al 2019. Il termine italiano compare lo stesso anno di quello inglese (1990), e l'andamento della curva si differenzia a partire dal picco massimo del 2004 (per entrambi i termini è uguale). Il termine *biblioteca digitale* dopo il 2004 subisce una forte battuta d'arresto fino al 2014, per poi trovare stabilità fino al 2019. Si nota invece un leggero ritardo (cinque anni) nella comparsa del termine *virtual library* (1990) rispetto alla sua traduzione italiana (1985). A partire dall'inizio degli anni Novanta la curva cresce fino a raggiungere il 1999 dove registriamo un leggero momento di stasi della durata di un anno, la curva poi riprende a salire fino al picco massimo nel 2004 (il termine *biblioteca virtuale* invece aveva raggiunto il suo picco massimo nel 1998). Dopo il 2004 la curva decresce rapidamente fino al 2010 per poi risalire lentamente fino al 2019. Da segnalare che anche il termine in italiano, dopo aver raggiunto il picco massimo (sei anni prima), subisce una rapida decrescita per arrivare quasi ad allinearsi con *virtual library* nel 2019. Per *electronic library* riscontriamo una minima percentuale di frequenza di utilizzo già a partire dal 1985, cinque anni in ritardo rispetto a quello in italiano che già nel 1980

---

4. Lo segnaliamo come uno dei suoi più importanti.

(anche in precedenza come dimostrato dalla ricerca di Lana) era presente con una minima percentuale all'interno del corpus delle pubblicazioni in lingua italiana. Anche il picco massimo di *electronic library* (2001) manifesta un ritardo (tre anni) rispetto a quello raggiunto dal termine italiano (1998).

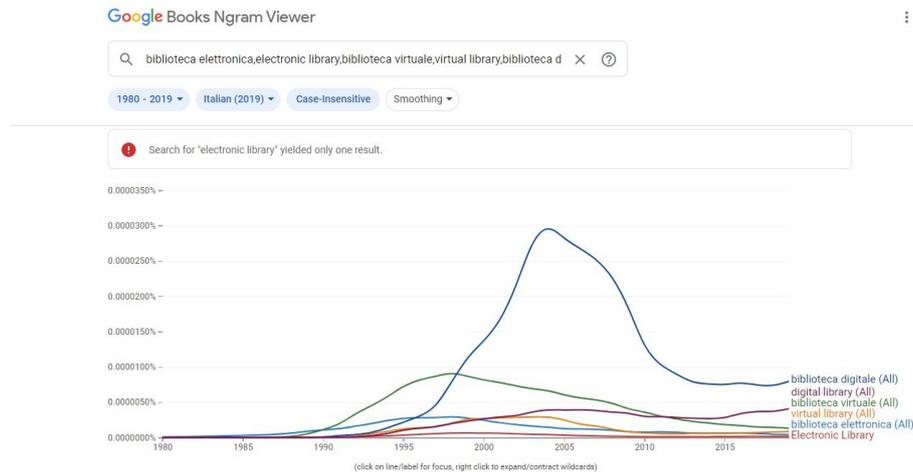


Fig.6: Grafico comparato dei termini in lingua inglese e italiana (fonte: Google Books Ngram Viewer, <http://books.google.com/ngrams>)

## Conclusioni

Con il presente contributo abbiamo voluto proporre un'analisi della diffusione nella lingua italiana, in un determinato arco temporale, del termine *biblioteca digitale* (e di alcune espressioni affini) attraverso l'uso di Ngram Viewer. Nel presentare i risultati della ricerca si è cercato anche di individuare le possibili corrispondenze tra i dati ricavati sulla frequenza d'uso di quei termini con la loro diffusione nell'ambito della letteratura biblioteconomica italiana coeva. I risultati delle ricerche ci hanno permesso di verificare che l'andamento della diffusione dei termini ha in gran parte confermato quello indicato da Maurizio Lana in un suo studio recente dedicato all'argomento, anche se è stato possibile evidenziare alcune differenze. Nel corso del lavoro è stato poi possibile accertare i limiti, da tempo segnalati dalla letteratura, di questo strumento di analisi testuale. Non poche sono le critiche che sono state rivolte a Ngram da parte di un crescente numero di studiosi: dall'imputazione di una scarsa accuratezza nel riconoscimento ottico dei caratteri; alla gestione poco controllata dei metadati (sono presenti errori di

datazione delle opere e, da quanto sostiene Koplenig e altri studiosi, mancano anche metadati adeguati a causa delle leggi sul copyright)<sup>5</sup> che determina risultati non corretti, essendo legati ad un arco temporale; fino a un'eccessiva presenza nei corpora di opere scientifiche in particolare a partire dal 1900. Ricordiamo inoltre che il corpus di Google Books è una *digital library* che contiene una copia di ogni libro presente in essa. Questo significa che al suo interno un libro famoso come *Moby Dick* ha lo stesso peso di un romanzo che non è stato mai letto, come fa notare Dodds. Di conseguenza un singolo autore che scrive molti libri, indipendentemente dal fatto che sia letto o meno, influirà con frasi e parole nel lessico di Google Books. Viene poi evidenziato il problema dell'incidenza nei corpora di testi tradotti e di quanto queste traduzioni possano essere considerate affidabili nelle lingue diverse dall'inglese. In conclusione, possiamo dire che nel corso del lavoro ci è apparso chiaro che, pur riconoscendo il potenziale apporto che la ricerca quantitativa può fornire alle discipline umanistiche, alcuni strumenti di analisi testuale, in particolare quelli più facilmente raggiungibili in rete, presentano ancora molti limiti soprattutto quando vengono utilizzati per elaborare un enorme numero di lemmi tratti da una imponente quantità di opere (e pertanto di autori) appartenenti ad epoche diverse. Un lavoro così complesso avrebbe bisogno di un attento riscontro lessicologico e lessicografico per garantire risultati più attendibili.

## Bibliografia e Sitografia

About Ngram Viewer. «<https://books.google.com/ngrams/info>».

Basili C., Pettenati C., *La biblioteca virtuale: l'accesso alle risorse informative in rete*, Milano, Bibliografica, 1994.

Basili C., *Dalla biblioteca meccanizzata alla biblioteca virtuale*, in «Biblioteche Oggi», 8(1997), pp.30-35. «<http://www.bibliotecheoggi.it/pdf.php?filepdf=19970803001.PDF>».

Basili C., *L'innovazione tecnologica nella documentazione: la media-*

---

5. Koplenig afferma che i set di dati non sono accompagnati da alcun metadato relativo ai testi di cui sono composti i corpora e che il team di Culturomics è consapevole di questa mancanza. Proprio per questo motivo sta ancora tentando di ottenere il permesso per la pubblicazione dell'intera bibliografia di libri contenuti in ogni corpus. Koplenig arriva alla conclusione che per ogni disciplina umanistica digitale bisogna essere consapevoli che le dimensioni di un database non possono compensare la mancanza di metadati (Koplenig 2015).

- zione documentaria come intersezione di linguaggi diversi, in «Biblioteche Oggi», 3(1998), pp. 58-65. «<http://www.bibliotecheoggi.it/pdf.php?filepdf=19980305801.PDF>».
- Basili C., *La biblioteca in rete. Strategie e servizi nella società dell'informazione*, Milano, Bibliografica, 1998.
- Chateauraynaud F., Debaz J., *Prodiges et vertiges de la lexicométrie*, in «Hypotheses, academic blog. Socio-informatique et argumentation» (23 December 2010). «<http://socioargu.hypotheses.org/1963>».
- Cohen D., 19 dicembre 2010. «<https://dancohen.org/category/google/>».
- Cohen P., *In 500 Billion Words, New Window on Culture*, in «The New York Times», 16 dicembre 2010a. «<https://www.nytimes.com/2010/12/17/books/17words.html>».
- Cohen P., *Digital keys for unlocking the humanitie's riches*, in «The New York Times», 16 novembre 2010b. «<https://www.nytimes.com/2010/11/17/arts/17digital.html>».
- Culturomics. «<http://www.culturomics.org/>».
- De Robbio A., *La biblioteca nel web, il web nella biblioteca*, in «Bibliotime», II, 2(1999). «<https://www.aib.it/aib/sezioni/emr/biitime/num-ii-2/derobbio.htm>».
- Hand E., *Culturomics: word play*, in «Nature», 474(2011), pp.436-440. «<https://www.nature.com/news/2011/110617/full/474436a.html>».
- Héran F., Dutreuilh C., *The vocabulary of demography, from its origins to the present day: a digital exploration*, in «Population», vol. 70, 3(2015 July-September), pp.497-536.
- Heyman S., *Google Books: a complex and controversial experiment*, in «The New York Times», 28 ottobre 2015. «<https://www.nytimes.com/2015/10/29/arts/international/google-books-a-complex-and-controversial-experiment.html>».
- Koplenig A., *The impact of lacking metadata for the measurement of cultural and linguistic change using the Google Ngram data sets*, in «Digital Scholarship in the Humanities», 2(2015).
- Lana M., *Digital Humanities e biblioteche*, in «AIB Studi», vol.59, 1-2(2019), pp. 185-223. «<https://aibstudi.aib.it/article/view/11862/11468>».
- Lin Y., Michel J.-B., Lieberman Aiden E., Orwant J., Brockman W., Petrov S., *Syntactic Annotations for the Google Books Ngram Corpus*, in «Proceedings of the 50th Annual Meeting». Jeju, Republic of Korea: Association for Computational Linguistics, 2012, pp.169-174. «<https://www.aclweb.org/anthology/P12-3029.pdf>».

- Malinconico M., *Biblioteche virtuali, bibliotecari reali*, in «Biblioteche Oggi», 4(1998a), pp.12-20. «<http://www.bibliotecheoggi.it/pdf.php?filepdf=19980401201.PDF>».
- Malinconico M., *Biblioteche digitali: prospettive e sviluppo*, in «Bollettino AIB», v.38, n.3(1998b), pp.275-301. «<https://bollettino.aib.it/article/view/8394/7498>».
- Michel J.-B., Kui Shen Y., Presser Aiden A., Veres A., Gray M.K., The Google Books team, Pickett J. P., *Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books*, in «Science», New series, vol.331, 6014(14 January 2011), pp.176-182. «<https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/8899722/MichelScience2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y>».
- Nunberg G., *Google Books: a metadata train wreck*, in «Language Log», blog dell'Institute for Research in Cognitive Science (University of Pennsylvania). «<https://languagelog.ldc.upenn.edu/nll/?p=1701>».
- Orwant J., Google blog, 16 dicembre 2010. «<https://googleblog.blogspot.com/2010/12/find-out-whats-in-word-or-five-with.html>».
- Peccatte P., *L'interprétation des graphiques produits par Ngram Viewer*, in «Déjà vu» (11 gennaio 2011, aggiornato il 2 maggio 2018). «<https://dejavu.hypotheses.org/469>».
- Pechenick E. A., Danforth C. M., Dodds P. S., *Characterizing the Google Books Corpus: strong limits to inferences of socio-cultural and linguistic evolution*, in «PLoS ONE», 10, 10(2015). «<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0137041>».
- Ridi R., *La biblioteca virtuale come ipertesto*, in «Biblioteche Oggi», 4(1996), pp.10-20. «<http://www.bibliotecheoggi.it/pdf.php?filepdf=19960401001.PDF>».
- Ridi R., *Biblioteche in rete e biblioteche virtuali*, in «Biblioteche Oggi», 8(1998), pp.22-28. «<http://www.bibliotecheoggi.it/pdf.php?filepdf=19980802201.pdf>».
- Ridi R., *La biblioteca digitale: definizioni, ingredienti e problematiche*, in «Bollettino AIB», 44, 3(2004), pp. 273-344. «<https://bollettino.aib.it/article/view/5043>».
- Ruiz É., *Google Books Ngram Viewer : un nouvel outil pour les historiens?*, in «La boîte à outils des historien» (2010). «<http://www.boiteaoutils.info/2010/12/google-labs-books-ngram-viewer-un/>».
- Salarelli A., Tammaro A. M., *La biblioteca digitale*, Milano, Bibliografica, 2006.
- Santoro M., *Biblioteche domani: il mutamento delle prospetti-*

*ve bibliotecarie all'alba del terzo millennio*, in «Bollettino AIB», 38, 3(1998), pp.303-324. «<https://bollettino.aib.it/article/view/8395/7499>».

Santoro M., *Biblioteca il tuo nome è...*, in «Bibliotime», VI, 2(2003). «<https://www.aib.it/aib/sezioni/emr/bibtime/num-vi-2/editoria.htm#nota1>».

Tammaro A. M., *Per la biblioteca un futuro virtuale*, in «Biblioteche Oggi», 2(1994), pp.4-7. «<http://www.bibliotecheoggi.it/pdf.php?filepdf=19940200401.PDF>».

Tammaro A. M., *Il futuro della biblioteca è ICT*, in «Biblioteche Oggi», 7(1996), pp.38-41. «<http://www.bibliotecheoggi.it/pdf.php?filepdf=19960703801.PDF>».

Wikipedia, «Ngram Viewer» Wikipédia, l'encyclopédie libre, «[https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ngram\\_Viewer&oldid=172216729](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ngram_Viewer&oldid=172216729)».

Younes N., Ulf-Dietrich Reips, *Guideline for improving the reliability of Google Ngram studies: Evidence from religious terms*, in «PLoS ONE», 14, 3(2019). «<https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0213554>».

enr.

# Concettualizzazioni culturali nelle risposte al complimento di apprendenti cinesi di italiano L2: riflessioni sullo schema culturale della modestia

**Borbala Samu, Mao Wang**

Università per Stranieri di Perugia

## *Abstract*

L'articolo esplora la relazione tra atti linguistici e concezioni culturali esaminando quanto le risposte al complimento prodotte da apprendenti cinesi di italiano L2 siano condizionate in particolare dallo schema culturale della modestia, intesa come autodenigrazione. Lo schema culturale dell'autodenigrazione spinge i parlanti a negare o a ridurre i complimenti e a minimizzare i propri talenti, abilità, risultati, ecc. e allo stesso tempo induce i parlanti a restituire il complimento all'interlocutore. Lo schema è strettamente collegato al concetto di *lǐmào* (cortesia cinese). L'analisi si basa su un test di completamento del discorso (DCT) somministrato ad un gruppo di studenti di italiano L2. I risultati, messi a confronto con studi precedenti sulle risposte al complimento in cinese L1 e in italiano L1, hanno rivelato che gli apprendenti cinesi aderiscono sostanzialmente agli schemi culturali della loro L1. Un risultato particolare è che sono proprio gli apprendenti di livello di competenza più elevata a aderire più fedelmente agli schemi culturali della propria lingua-cultura. Inoltre, i risultati suggeriscono che lo stesso schema si presenta in modi diversi a seconda del contesto in cui si riceve il complimento. Lo studio si conclude con una riflessione sulle implicazioni dei risultati per l'insegnamento e l'apprendimento dell'italiano come lingua non materna.

*Parole chiave:* Risposte al complimento, Italiano L2 di apprendenti cinesi, Schemi pragmatici, Linguistica culturale.

This paper explores the relationship between speech acts and cultural conceptualizations by examining how much the responses to compliments produced by Chinese L2 learners are informed by the cultural schema of modesty as self-denigration. The self-denigration schema encourages speakers to deny or reduce compliments and to minimize their talents, skills, achievements, etc. and induces speakers to return the compliment to the interlocutor. The schema is closely related to the concept of *lǐmào* (Chinese courtesy). The analysis is based on a Discourse Completion Test (DCT) administered to a group of Chinese students of Italian in Italy. The results, compared with previous studies on compliment responses of mother tongue speakers of Chinese and Italian, revealed that Chinese learners of Italian adhere fundamentally to the cultural patterns of their L1. Unexpectedly, learners of higher level of competence represent most faithfully the cultural schemas of their own language-culture. Furthermore, the results suggest that the same pattern occurs in different ways depending on the context in which the compliment is received. The study concludes with a reflection on the implications of the results for teaching and learning Italian as a second language.

*Keywords:* Compliment responses, L2 Italian of Chinese learners, Pragmatic schemas, Cultural Linguistics.

## 1. La linguistica culturale e gli schemi culturali

Il presente contributo fornisce un esempio illustrativo della ricerca linguistica nel quadro teorico della linguistica culturale. Nello specifico, tramite l'osservazione di un atto linguistico particolare, quello della risposta al complimento, si è cercato di capire quanto

del fare cose con le parole fosse dipendente dalla lingua-cultura e si è provato ad esaminare il rapporto tra lingua e concettualizzazioni culturali tramite l'osservazione del comportamento verbale di parlanti cinesi apprendenti di italiano L2.

La linguistica culturale è un campo di ricerca multidisciplinare che esplora le relazioni tra la lingua e le concettualizzazioni culturali (Palmer 1996, Sharifian 2011), quali gli schemi culturali, le categorie culturali e le metafore culturali. Siccome la nozione di 'schema culturale' è fondamentale in questo studio, ad essa si dedicherà una descrizione piuttosto dettagliata, mentre si rimanda a Sharifian (2017a, pp. 14-23) per un approfondimento sugli altri tipi di concettualizzazione. Nella psicologia cognitiva gli schemi culturali sono considerati come blocchi della cognizione che aiutano ad organizzare, interpretare e comunicare l'informazione. Gli schemi culturali sono una sottoclasse degli schemi cognitivi e permettono di catturare credenze, norme, regole e aspettative di comportamento, nonché valori relativi a vari aspetti e componenti dell'esperienza.

Il ruolo fondamentale che la linguistica culturale assegna al significato, inteso come concettualizzazione, deriva dai principi della linguistica cognitiva, disciplina su cui la linguistica culturale si è basata sin dalla sua nascita. Il termine 'linguistica culturale' infatti appare probabilmente per la prima volta in uno studio di Ronald Langacker, uno dei padri e dei principali teorici dell'approccio cognitivo in linguistica. Secondo lo studioso «l'avvento della linguistica cognitiva può anche essere annunciato come un ritorno alla linguistica culturale. Le teorie linguistiche cognitive riconoscono la conoscenza culturale come fondamento non solo del lessico, ma anche degli aspetti centrali della grammatica» (Langacker 1994, p. 31, trad. B. Samu). La linguistica culturale nasce dalla volontà di integrare nella linguistica cognitiva tradizioni provenienti dall'antropologia linguistica, quali ad esempio l'etnografia della comunicazione, associata ai lavori di Dell Hymes (1974) e John Gumperz (Gumperz, Hymes 1972). Hymes enfatizza il ruolo del contesto socioculturale e sostiene che la competenza per condurre la vita sociale debba comprendere vari elementi oltre alla competenza strettamente linguistica studiata dai linguisti chomskiani. Propone quindi di includere questi fattori all'interno del concetto di competenza comunicativa che permette di utilizzare la lingua in modo appropriato nei vari contesti socioculturali. Oltre alla linguistica cognitiva e all'antropologia linguistica, la linguistica culturale negli ultimi anni ha attinto a diverse altre discipline per sviluppare un quadro teorico in grado

di offrire una comprensione integrata delle nozioni di cognizione e cultura in relazione al linguaggio. Inoltre, le applicazioni della linguistica culturale hanno consentito di eseguire indagini fruttuose in diversi domini come, ad esempio, l'analisi del discorso politico, la comunicazione interculturale e l'acquisizione di una seconda lingua. Vari studi recenti hanno dimostrato che in certi contesti la comunicazione interculturale e, in particolare, il fallimento della comunicazione, riflette differenze nei modi in cui i vari gruppi di parlanti concettualizzano le loro esperienze<sup>1</sup>.

Nel quadro teorico della linguistica culturale la lingua costituisce un aspetto centrale della cognizione e della cultura, in quanto è una «banca dati della memoria collettiva» (Sharifian 2017, p. 38) di un gruppo di parlanti. Molti aspetti del linguaggio sono plasmati dalla cultura che prevaleva in stadi precedenti della storia di una comunità linguistica. In questo senso il linguaggio può essere visto come archivio e, allo stesso tempo, come strumento di trasmissione della cultura e delle sue componenti, ovvero delle concettualizzazioni culturali.

La linguistica culturale deve alle scienze cognitive e alla linguistica cognitiva alcuni dei suoi strumenti analitici, tra cui gli schemi culturali. Questi strumenti consentono di esaminare sistematicamente e rigorosamente le concettualizzazioni culturali e di analizzare le caratteristiche delle lingue in relazione a tali concettualizzazioni. Bisogna ricordare che la linguistica culturale descrive la lingua e la cultura come entità non equamente condivise da tutti i parlanti, ma come distribuite in modo eterogeneo all'interno di un gruppo di parlanti. Gli schemi culturali, a livello collettivo, emergono grazie alle interazioni tra i membri di un gruppo culturale. I singoli parlanti li acquisiscono e li interiorizzano in un modo eterogeneo, quindi gli individui che appartengono allo stesso gruppo culturale possono condividere alcune, ma non necessariamente tutte le componenti di uno schema culturale. Lo stesso principio può essere applicato anche ad individui estranei che in qualche modo hanno avuto contatti e interazioni con il gruppo, come possono essere ad es. gli apprendenti di una lingua. La Figura 1 riproduce la rappresentazione schematica di questa distribuzione.

---

1. Come esempio possiamo citare lo studio di Sharifian (2010) in cui si analizzano esempi di problemi comunicativi tra parlanti inglesi aborigeni e non aborigeni derivanti sostanzialmente dalla mancanza di conoscenza da parte dei non aborigeni di concettualizzazioni culturali aborigene legate al mondo spirituale.

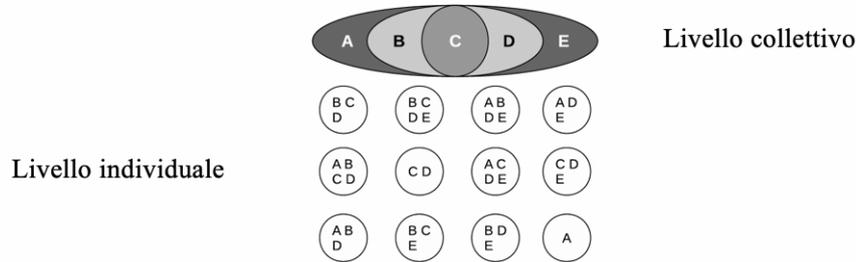


Fig. 1: La rappresentazione schematica della distribuzione di uno schema culturale (in base a Sharifian 2017b, p. 41)

## 2. La linguistica culturale e la pragmatica

Gli schemi culturali si possono studiare a qualsiasi livello di analisi linguistica, come quello della morfologia, sintassi, semantica, oppure quello della pragmatica. La letteratura nell'ambito della pragmatica fa spesso riferimento ai concetti di 'inferenza' e 'ipotesi condivise' come principi indispensabili per la riuscita della comunicazione interpersonale. Le inferenze che permettono di assegnare un senso agli atti linguistici si basano ampiamente su schemi culturali condivisi o considerati come tali dagli interlocutori. Per fare un esempio, in alcune lingue, come il cinese, l'atto linguistico 'salutare' è strettamente associato a schemi culturali come 'mangiare' e 'cibo' (per cui l'espressione *Hai mangiato?* può fungere da saluto), mentre in alcune altre lingue è associato a schemi culturali che riguardano la salute degli interlocutori (ad esempio l'inglese *How are you?*) (Sharifian 2017b, p. 42). Nella cornice della linguistica culturale tra gli schemi culturali, gli atti linguistici, i pragmemi e le loro realizzazioni concrete esiste un rapporto gerarchico. I pragmemi, secondo la definizione di Mey (2010, p. 2884), sono prototipi situazionali generali di atti che possono essere compiuti in una certa situazione comunicativa. Ad esempio in italiano possiamo rispondere ad un complimento accettandolo, esprimendo disaccordo, trasferendo o abbassando il merito, restituendo il complimento, ecc. Tutte queste possibili strategie corrispondono ad altrettanti pragmemi relativi alla risposta al complimento nella lingua italiana. Per realizzare ciascun pragmemma nelle situazioni comunicative reali abbiamo a disposizione una serie di strumenti linguistici (strutture morfosintattiche, forme lessicali, l'intonazione, ecc.). La corretta interpreta-

zione delle realizzazioni concrete da parte dell'interlocutore si basa sulla conoscenza sia del contesto situazionale che del pragmemma sotteso associato all'evento linguistico. Tuttavia, i pragmemmi sono spesso legati a presupposti e aspettative determinati dalla cultura, la cui conoscenza è cruciale per l'interpretazione adeguata del significato pragmatico (Sharifian 2017, pp. 51-52).

Ricerche recenti hanno dimostrato che alcuni atti linguistici e le loro realizzazioni nell'uso sono strettamente associati a schemi culturali pragmatici a cui i parlanti fanno riferimento come conoscenza condivisa. Sharifian (2005, 2008) ha dimostrato che molte risposte a complimenti fornite da parlanti persiani sono associate allo schema pragmatico di *shekasteh-nafsi* 'modestia'. Questo schema culturale radicato nella tradizione mistica del sufismo respinge ogni impulso di autoaffermazione e incoraggia gli individui a reprimere qualsiasi pensiero o comportamento che sia fondamentalmente egoistico. Secondo questo schema, il successo e il raggiungimento di certi risultati dovrebbero essere visti in termini collettivi e non semplicemente come il risultato dei propri sforzi. Lo schema di *shekasteh-nafsi* si riflette, ad esempio, nei casi in cui una persona mostra disaccordo con un complimento ricevuto, lo attenua oppure lo attribuisce all'interlocutore, a un membro della famiglia o a Dio.

Per illustrare il tipo di relazione gerarchica che va dagli schemi culturali alla realizzazione effettiva degli enunciati, vediamo come lo schema culturale della modestia (che esiste anche nella cultura italiana benché con un'accezione ben diversa dalla *shekasteh-nafsi*, come vedremo più avanti) guida la scelta di un particolare pragmemma nel caso dell'atto linguistico della risposta al complimento e vediamo alcuni esempi di realizzazione effettiva del pragmemma in una situazione concreta come quello di una cena tra amici. I vari passaggi sono riassunti nella Fig. 2.

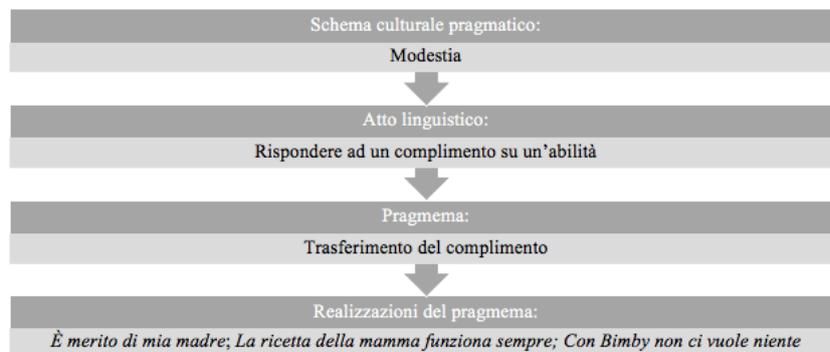


Fig. 2: Relazione gerarchica tra schemi culturali pragmatici, atti linguistici, pragmemmi e realizzazioni concrete

È doveroso sottolineare che nella visione della linguistica culturale la relazione tra schemi culturali, atti linguistici, pragmemi e realizzazioni concrete non è impositiva per i parlanti. Benché gli schemi culturali pragmatici offrano delle linee guida ad esempio per ciò che è ritenuto un comportamento linguistico cortese all'interno di una certa comunità linguistica, sia la scelta dei singoli pragmemi, sia il modo in cui si realizzano, sono a discrezione del singolo parlante (Sharifian 2017, p. 60). Inoltre, come abbiamo menzionato in §1, non tutti i parlanti condividono ogni aspetto degli schemi culturali<sup>2</sup>.

### 3. Le risposte al complimento in italiano e in cinese: ricerche precedenti

Il primo studio sulle risposte al complimento si deve a Pomerantz (1978), argomento che anche a distanza di più di quarant'anni continua ad attirare l'attenzione degli studiosi di pragmatica. I primi lavori sulle risposte al complimento si concentrano sull'inglese e sulle sue varietà: l'inglese americano (Manes 1983, Pomerantz 1978, 1984, Wolfson 1983), l'inglese britannico (Creese 1991), l'inglese sudafricano (Herbert 1989), l'inglese neozelandese (Holmes 1986).

A partire dagli anni '90 troviamo vari studi sulle risposte al complimento in altre lingue. Tra le lingue non europee la lingua meglio documentata è il cinese. La ricerca è iniziata con lo studio di Chen (1993).

Chen (1993) utilizza il metodo del DCT<sup>3</sup> per raccogliere dati da studenti universitari nel Missouri e a Xi'an. Le sue scoperte sulle risposte al complimento rivelano che i cinesi rifiutano i complimenti nella maggior parte dei casi (95%), li accettano solo nell'1% dei casi e li deviano / evitano nel 3% dei casi. Come quadro teorico, Chen fa riferimento alla teoria di cortesia di Brown e Levinson<sup>4</sup> (1987),

---

2. L'eterogeneità nella distribuzione delle singole componenti degli schemi culturali è dimostrata ad esempio da Tayebi (2016) relativamente alla concettualizzazione della 'cortesia' nelle interazioni tra persiani.

3. Nel DCT, ovvero *Discourse Completion Test* (test di completamento del discorso), allo scopo di vedere somiglianze e differenze nella realizzazione da parte dei parlanti dello stesso atto linguistico, si costruiscono delle microsituazioni che gli informatori devono completare producendo l'enunciato che ritengono appropriato. Ad esempio: «Hai invitato degli amici a cena e a fine serata uno di loro ti dice» e viene fornito la frase di X: «Era tutto delizioso. Sei uno/a cuoco/a fantastico/a!». L'informatore deve formulare la risposta di Y al complimento ricevuto.

4. Secondo Brown e Levinson (1987) ogni individuo possiede una faccia, ossia un'immagi-

al principio di cortesia di Leech<sup>5</sup> (1983) e alla nozione di cortesia cinese di Gu (1990), concludendo che la teoria di Brown e Levinson si applica solo ai dati americani, la nozione di cortesia di Gu solo ai dati cinesi, mentre tra le massime di Leech ai dati americani si può applicare la Massima dell'Accordo e a quelli cinesi la Massima della Modestia. Gu (1990) esplorando il concetto del *lǐmào* (礼貌) nella cultura cinese, ne identifica quattro componenti: il rispetto, la modestia, il calore attitudinale e la raffinatezza, e le descrive nel modo seguente:

«'Respectfulness' is self's positive appreciation or admiration of other concerning the latter's face, social status, and so on. 'Modesty' can be seen as another way of saying 'self-denigration'. 'Attitudinal warmth' is self's demonstration of kindness, consideration, and hospitality to other. Finally, 'refinement' refers to self's behaviour to other which meets certain standards» (Gu, 1990, p. 239).

Per questo studio è rilevante il fatto che la Massima della Modestia cinese sia sostanzialmente equivalente all'autodenigrazione, che secondo Gu consiste in due sotto-massime: a) denigrare se stessi ed b) elevare l'altro, cioè racchiude anche la nozione del rispetto. La violazione della sotto-massima a) è percepita come scortese o maleducata, mentre la violazione della sotto-massima b) è interpretata come un comportamento arrogante e presuntuoso (ivi, p. 246). La Massima della Modestia, intesa come autodenigrazione, fornisce una spiegazione alla preferenza per la scelta della principale strategia dei parlanti cinesi continentali, cioè il disaccordo e la denigrazione dell'oggetto del complimento. Secondo Chen (1993, pp. 61-62) anche altre strategie, come l'espressione dell'imbarazzo oppure le spiegazioni (che esplicitano i motivi per cui l'oggetto non merita di essere lodato), sono ulteriori forme indirette dell'autodenigrazione.

Sin dalla pubblicazione dell'articolo di Chen (1993) l'argomento del complimento e della risposta al complimento in cinese è stato un terreno di ricerca molto fertile. I risultati più affascinanti riguardano le risposte al complimento che presentano una variabilità considerevole nelle ricerche. Chen in un contributo del 2010

---

ne di sé pubblica, emotiva e sociale, che si divide tra due impulsi principali, tra loro opposti: la volontà di essere apprezzati e di sentirsi parte di una collettività (faccia positiva), e quella di conservare autonomia e libertà d'azione, di difendere cioè il proprio «territorio» (faccia negativa).

5. Leech (1983) propone sei massime che compongono il Principio di Cortesia: la Massima del Tatto, della Generosità, dell'Approvazione, della Modestia, dell'Accordo, della Simpatia.

propone un riassunto, che riportiamo di seguito nella Tab. 1, di una serie di studi importanti per illustrare tale variabilità, mettendo a confronto le due principali strategie di risposta al complimento, quella dell'accettazione e quella del rifiuto<sup>6</sup>.

Studio	Provenienza degli informatori	Accettazione	Rifiuto
Chen, 1993	cinese continentale (Xi'an)	1.03	95
Loh, 1993	cinese di Hong Kong in Gran Bretagna	41	22
Schneider, Schneider, 2000	non precisata	20	80
Yuan, 2002 (DCT)	cinese continentale (Kunming)	7	28.93
Yuan, 2002 (naturale)	cinese continentale (Kunming)	15.63	33.98
Yu, 2004	cinese taiwanese	13	24
Tang, Zhang, 2008	cinese in Australia	49	38

Tabella 1: Accettazione e rifiuto nelle risposte al complimento in cinese (in base a Chen, 2010, p. 87)

La Tab. 1 mostra una notevole variabilità nelle risposte al complimento tra i diversi gruppi di parlanti cinesi. Ciò che è particolarmente rilevante ai fini del nostro studio è che rispetto al cinese continentale nel cinese parlato in Gran Bretagna e in Australia le strategie si ribaltano a favore dell'accettazione del complimento e si abbassa drasticamente il numero dei casi in cui i parlanti rifiutano il complimento. La provenienza dei parlanti e il contatto con le culture occidentali costituiscono ovvie ragioni di tale discrepanza. Inoltre, Chen e Yang (2010) dimostrano, replicando lo studio di Chen (1993) nella stessa città (Xi'an), ma coinvolgendo una nuova generazione di parlanti, che il comportamento relativo alla risposta al complimento è drasticamente cambiato a distanza di 17 anni. I parlanti delle generazioni più giovani rifiutano molto meno i complimenti e li accettano molto di più, quasi allo stesso modo degli anglofoni americani.

Per quanto riguarda il complimento e le risposte al complimento in italiano troviamo relativamente pochi studi rispetto all'inglese e al cinese. Queste ricerche, e in particolare i lavori di Alfonzetti (2009, 2011) e di Frescura (1996), hanno rivelato varie caratteristiche sia dei complimenti che delle risposte al complimento: le cose su cui vertono i complimenti, i tipi di interlocutori a cui si fanno con maggiore probabilità i complimenti, le strutture sintattiche più utilizzate per i complimenti, le strategie adottate (i pragmemi) nelle varie comunità linguistiche. Per quanto riguarda la nostra analisi, ci siamo attenuti alle categorie indeterminate da Alfonzetti (2009).

6. Siccome Yuan (2002) ricorre alla cosiddetta triangolazione dei dati, ovvero all'utilizzo di strumenti multipli di raccolta dei dati (DCT, conversazione naturale e intervista) e i risultati variano in funzione al metodo applicato, nella tabella si dedicano due righe separate ai dati da lei riportati.

I principali pragmemi identificati nelle risposte al complimento analizzate dall'autrice sono l'accettazione del complimento (*Grazie!*), l'accordo (*Piace anche a me*), il disaccordo (*Non è proprio così carino*), il trasferimento o la riassegnazione della lode su un altro referente (*È merito di mia moglie*), la restituzione del complimento (*Anche tu stai bene*), la richiesta di conferma (*Sì, davvero?*) e, infine, l'evitamento che rappresenta una strategia tramite la quale ci si sottrae al complimento (*Lo può fare chiunque*).

Marina Frescura (1996) in uno studio in cui analizza un *corpus* di 979 istanze di complimento raccolte in Italia lungo l'arco di due anni, dimostra che gli italiani selezionano la strategia di accettazione con frequenze piuttosto basse (10,82%) e quella del rifiuto ancora più raramente (6,23%). La maggior parte delle strategie (82,93%) utilizzate dagli italiani rientra, invece, nella categoria di trasferimento/abbassamento/minimizzazione del complimento. Lo schema culturale che determina questo tipo di comportamento è sempre quello della modestia, profondamente diversa sia dalla *shekasteh-nafsi* persiano sia dall'autodenigrazione cinese. I parlanti italiani cercano di apparire umili e preservare la propria faccia sottolineando che i propri comportamenti sono in linea con i valori considerati positivi nella società. Ad esempio in scambi come *Che bel cappotto! - L'ho comprato nei saldi!* o *Che bella macchina - È ibrida, per non inquinare* il parlante tenta di salvare la propria faccia mostrandosi parsimonioso, attento con i soldi oppure attento ad utilizzare prodotti ecosostenibili (Samu 2020, p. 171).

#### 4. La linguistica culturale e l'apprendimento linguistico: una ricerca sulle risposte ai complimenti di apprendenti cinesi di italiano L2

La maggior parte della ricerca sull'italiano L2 di cinesi è riferita agli ambiti della fonologia, del lessico e della morfosintassi. Le ricerche nell'ambito della pragmatica sono piuttosto scarse, mentre la teoria della linguistica culturale non è stata finora applicata al contesto dell'apprendimento dell'italiano L2<sup>7</sup>. È appunto questa lacuna che il presente studio intende colmare con una prima analisi sostanzialmente qualitativa delle risposte al complimento di

7. Disponiamo, invece, di qualche studio in riferimento all'inglese L2 di apprendenti cinesi, come quello recente di Hu e Sharifian (2017).

apprendenti cinesi di italiano L2, messe a confronto con i risultati ottenuti in due ricerche parallele, con l'obiettivo di studiare nello stesso ambito il comportamento dei parlanti italiani madrelingua (Camardella 2020) e di parlanti cinesi madrelingua (Jiang 2020). La raccolta dei dati degli apprendenti cinesi è stata realizzata nell'ambito di una tesi di laurea (Wang 2020). I due gruppi nativi sono composti da 20 informatori ciascuno ed appartengono ad una fascia d'età tra i 18 e 65 anni, mentre il campione degli apprendenti comprende 40 informatori, tutti studenti universitari, di età compresa tra i 19 e 29 anni.

Lo strumento utilizzato per la raccolta dati è un DCT con dieci situazioni di complimento, seguendo il modello elaborato da Sharifian (2008). Sebbene il DCT sia stato criticato come metodo di ricerca<sup>8</sup>, è uno strumento in grado di mantenere le variabili costanti e di consentire la raccolta di una grande quantità di dati in un periodo di tempo relativamente breve. È tuttavia indispensabile la prospettiva emica di un parlante nativo (in questo caso cinese) che possa monitorare la validità dei risultati ottenuti e interpretare la dimensione culturale del comportamento linguistico degli informatori. I dieci scenari del DCT riproducono una varietà di situazioni e una varietà di ruoli con diverse distanze sociali tra gli interlocutori. In particolare, le situazioni includono complimenti fatti da un membro della famiglia, da un superiore, da un insegnante, da un collega / compagno di classe e da amici. I complimenti vertono su risultati ottenuti, su oggetti posseduti o su abilità. Lo studio mira anche ad esplorare se gli schemi culturali si attivano in modi diversi a seconda del contesto. Per motivi di spazio, ci soffermeremo su uno schema culturale in particolare, quello della modestia, quindi si analizzeranno nel dettaglio solo quegli scenari del DCT che risultano particolarmente rilevanti rispetto alla realizzazione di questo schema (domande 1, 3, 5, 7, 8). Passiamo ora alla rassegna degli

---

8. Il DCT, formulato da Blum-Kulka (1982), è strettamente collegato al Progetto di Realizzazione Cross-Culturale degli Atti Linguistici (*Cross-Cultural Speech Act Realization Project*, abbreviato con l'acronimo CCSARP) che mirava a raccogliere grandi campioni di dati da parte di parlanti L1 e L2 con l'obiettivo di identificare delle regolarità nell'uso della lingua in un'ampia gamma di contesti situazionali. Questo strumento di raccolta dati ha fatto fiorire le ricerche di pragmatica contrastiva su atti linguistici come richieste, rifiuti, proteste, scuse, complimenti e presenta dei vantaggi che inducono ricercatori di tutto il mondo ad applicarlo (Wojtaszek 2016). Ovviamente, il DCR ha anche una serie di svantaggi. Una delle criticità è che fornisce dati artificiali, quindi i risultati non possono essere etichettati come riferenti all'uso naturale e spontaneo del linguaggio. Inoltre, le risposte sono generalmente limitate a un singolo turno e limitano la libertà degli informatori nel controllare strategicamente la conversazione.

scenari selezionati.

#### Domanda 1

Hai raggiunto un importante traguardo superando l'esame d'ammissione dell'Università nella quale sognavi di entrare, incontri uno dei tuoi professori delle scuole superiori. Lui/lei è molto felice della notizia e si congratula con te in questo modo: "Congratulazioni! Sapevo che ce l'avresti fatta! Bravo/a!"

Tu: .....

Tralasciando le risposte degli intervistati che si sono espressi con il semplice *Grazie, Grazie mille* (15 intervistati su 40) e riservando l'attenzione a quanti hanno risposto in modo più articolato, si osserva che 16 intervistati su 40, pur accettando il complimento, hanno seguito la Massima della Modestia, intesa come autodenigrazione e innalzamento dell'altro. Riportiamo alcune risposte emblematiche, come l'es. (1) in cui si utilizza la strategia di restituzione del merito verso il professore con una formula tipicamente cinese, gli ess. (2) e (3) in cui la strategia è quella dell'abbassamento del proprio merito, con la descrizione delle cause esterne (es. 2) o con la promessa di impegnarsi per meritare in qualche modo la lode ricevuta (es. 3).

(1) *Grazie mille! Professore volevo ringraziarti per avermi insegnato le vere lezioni di vita, pillole di saggezza che porterò con me nel percorso della mia esistenza<sup>9</sup>.*

(2) *Grazie, anche perché l'esame non è molto difficile.*

(3) *Grazie mille professore! Continuerò a studiare con molto impegno!*

In un ulteriore caso, che potrebbe essere ricondotto ad un modo tipico della cultura cinese, lo studente invita il professore a prendere un gelato per ringraziarlo (es. 4).

(4) *grazie! Ti tratterò [offrirò] il gelato!*

Vediamo ora come si sono comportati nella stessa situazione i parlanti nativi cinesi e quelli italiani. Il gruppo cinese manifesta generalmente difficoltà nell'accettare il complimento. Il 10% degli intervistati (rappresentato dagli intervistati di età più avanzata)

---

9. Gli esempi sono riportati fedelmente con gli eventuali errori degli apprendenti. Si aggiungono delle spiegazioni tra parentesi quadre [xxx] sono nei casi in cui tale intervento si ritiene indispensabile per l'interpretazione del contenuto.

si è sentito in imbarazzo e hanno risposto soltanto con un sorriso. Il 35% degli intervistati ha usato la strategia di restituzione del merito verso il professore. Il 10% degli intervistati ha attribuito il proprio successo al professore oppure alla fortuna. Un'intervistata nativa cinese ha attribuito il merito al professore e poi, in modo tipico della sua cultura, ha offerto la propria disponibilità ad aiutarlo.

I parlanti italiani hanno accettato il complimento con più facilità rispetto agli orientali. Nel gruppo degli intervistati italiani il 65% degli intervistati ha attribuito il merito a se stesso, altri hanno attribuito parte del merito al professore, parte a se stessi. Tra i parlanti cinesi nativi non si rivela questo tipo di comportamento e si sono comportati similmente anche gli apprendenti cinesi di italiano, realizzando, oltre alla modestia cinese, anche lo schema culturale del calore attitudinale che spinge i parlanti a fare delle offerte al proprio interlocutore in segno di gratitudine.

### Domanda 3

Sei con tuo figlio al parco ed una signora rivolgendosi a te: "Ma che bel bambino!"

Tu: .....

In questa situazione, 4 su 40 intervistati hanno risposto usando una strategia di abbassamento della lode. Due informatori hanno messo in evidenza la gentilezza della signora (es. 6), gli altri due hanno affermato che tutti i bambini sono simpatici (es. 7) o angelici. In un'altra risposta, associabile a queste, l'intervistata ha indirettamente accettato il complimento, assumendo tuttavia un atteggiamento di autodenigrazione (es. 8).

(6) *Grazie, Lei è troppo gentile!*

(7) *Grazie, i bambini [sono] sempre simpatici.*

(8) *Hahahah...in effetti lui è anche molto capriccioso. (facendo smorfia)*

5 intervistati hanno risposto con una strategia di restituzione, accettando il complimento in modo diretto o indiretto, e restituendo la lode esaltando la bellezza della signora o del/la figlio/la della signora (es. 9). Un intervistato ha accettato il complimento, ma successivamente ha negato la lode della signora dimostrando disaccordo (es. 10). 3 intervistati su 40, hanno paragonato il bambino a se stessi in modo ironico (es. 11) e uno ha spostato il merito all'altro genitore.

(9) *ahahaha anche tua figlia è molto bella.*

(10) *Grazie, molto gentile, la ringrazio però purtroppo non mi sembra così ...*

(11) *ahah vero! Perché la mamma è bella.*

Un intervistato, nonostante abbia risposto ringraziando al complimento, ha commentato il questionario scrivendo che non sapeva come rispondere. Questo tipo di situazione potrebbe aver generato imbarazzo nell'intervistato. In Cina, infatti, solitamente due sconosciuti non si rivolgono la parola senza un motivo particolare. Al complimento di una signora sconosciuta, l'intervistato potrebbe aver reagito con diffidenza (es. 12), non capendo l'intenzione del parlante.

(12) *Grazie! (non so come rispondere)*

Confrontando i risultati dei tre gruppi di informatori possiamo affermare che tutti hanno utilizzato le stesse strategie di modestia (restituzione, trasferimento o abbassamento del merito), ma il ricorso a queste strategie avviene con un tasso di utilizzo molto diverso: è la strategia preferita del gruppo nativo cinese (60 % delle risposte); è una strategia frequente nel gruppo di apprendenti cinesi (28% delle risposte), mentre è una strategia poco frequente nel gruppo di parlanti nativi italiani (10% delle risposte).

#### Domanda 5

Hai da poco terminato i lavori nella tua nuova casa e arrivano gli amici in visita: "Questa casa è spettacolare così! Hai avuto buon gusto nell'arredamento!"

Tu: .....

Questa domanda ha suscitato una grande varietà di risposte. 5 su 40 intervistati, dopo avere accettato il complimento, hanno proposto agli amici di rendergli visita più spesso. L'invito a casa, in Cina, è un atto di cortesia comune che esprime l'accoglienza verso gli altri. 2 su 40 intervistati hanno accettato il complimento e poi hanno offerto il loro aiuto agli amici ad arredare la casa (es. 13). 5 su 40 intervistati hanno abbassato il proprio merito fornendo spiegazioni (es. 14) o minimizzando l'elogio (es.15).

(13) *Haha.Grazie a te. Per che io studio il design. posso anche pro-*

*gettare una casa per te!*

(14) *In realtà, ho passato molto tempo a cercare come decorare una casa, il che è molto interessante.*

(15) *Grazie, ho solamente seguito il mio istinto.*

Tra tutte le varietà di risposte, si trovano anche 2 intervistati che hanno usato la strategia di richiesta di conferma. Uno di questi ha iniziato la risposta con un'espressione di richiesta di conferma, ma subito dopo ha anche espresso il suo accordo, e quindi ha dato una spiegazione. Un'altra intervistata ha espresso il proprio disaccordo, seguendo in pieno la Massima della Modestia cinese che impone l'abbassamento di sé (es. 16).

(16) *Ho ancora tanto da fare. Un giorno diventerà più perfetta e vi inviterò a casa. Così festeggiamo insieme.*

È interessante notare che nei due gruppi di cinesi alla risposta al complimento segue un'offerta di collaborazione, pari al 25% nel gruppo dei nativi ed al 2.5% nel gruppo degli studenti. Nel gruppo nativo cinese si è verificato un caso in cui l'intervistato ha mostrato imbarazzo, negli altri due gruppi, invece, tale comportamento non si è verificato. Rispetto alla frequenza della strategia di abbassamento e trasferimento del merito usata nei campioni, nel gruppo nativo cinese essa risulta molto più alta che nel gruppo nativo italiano, 60% contro 35%. Nel gruppo degli studenti cinesi si sono verificati 11 casi su 40, pari al 27.5%. Sia nel gruppo nativo cinese che degli studenti cinesi, si presentano casi di espressione di disaccordo, mentre nel gruppo italiano tale strategia non si riscontra.

#### Domanda 7

Dopo aver letto il tuo saggio, il tuo amico/compagno di classe ti dice: "Quanta cultura possiedi! E come scrivi bene!"

Tu: .....

In questa situazione 4 su 40 intervistati dopo avere accettato il complimento hanno mostrato il loro disaccordo, seguendo la Massima della Modestia (es. 17). Una buona parte del campione, 9 su 40 intervistati, ha cercato di apparire umile ricorrendo alla strategia dell'abbassamento del merito o a quella dell'innalzamento della posizione dell'interlocutore (ess. 18-20). In alcuni casi particolari (ess. 19-20) apprendenti con una competenza linguistica buona o avanzata, hanno cercato di mitigare il complimento assumendo un atteggiamento umile in modo tipicamente cinese.

(17) *Grazie! Sono non bene ancora.*

(18) *Grazie, ho imparato [studiato] molto.*

(19) *Grazie. Stavo provando ad aggiungere nel testo le cose che a me interessano tanto.*

(20) *Grazie se hai qualche consiglio della scrittura mi faresti sapere.*

Ci sono anche 4 risposte in cui gli intervistati hanno utilizzato la strategia di restituzione, trasferendo la lode all'interlocutore (es. 21). Tra le risposte si trova un caso di autolode, formulata tuttavia in maniera scherzosa (es. 22):

(21) *Grazie! Ma anche tu scrivi molto bene!*

(22) *Già, sono una persona di cultura haha! Scherzo!*

Continuando con un confronto tra i risultati dei tre gruppi, rispetto alle domande precedenti, il gruppo nativo cinese assume più frequentemente una strategia per trasmettere un atteggiamento modesto, con una percentuale pari all'80%, ed utilizza l'abbassamento o il trasferimento del merito, oppure l'autodenigrazione. Le strategie di abbassamento e trasferimento del merito sono frequenti anche nel gruppo nativo italiano, pari al 60%. Invece nel gruppo degli apprendenti cinesi solo il 45% ha utilizzato strategie di modestia in risposta al complimento. Similmente alla situazione precedente (Domanda 5) in cui gli apprendenti presentano percentuali più basse rispetto ai gruppi nativi, la discrepanza è probabilmente da attribuire alla scarsa competenza linguistico-comunicativa che rende difficile un'espressione articolata che richiederebbero appunto queste strategie.

#### Domanda 8

Il tuo datore di lavoro ti ha osservato molto durante un periodo di duro lavoro e ti invita ad avvicinarti a lui: "In questi giorni hai fatto un ottimo lavoro! Mi sei piaciuto/a! Bravo/a, continua così!"

Tu: .....

In questa situazione, a causa dell'asimmetria di ruoli e di potere, gli intervistati hanno fornito risposte che dimostrano il loro rispetto nei confronti del datore di lavoro. 20 su 40 degli intervistati, dopo avere ringraziato il datore di lavoro, si sono proposti di impegnarsi di più utilizzando delle formule tipicamente cinesi (es. 23). La strategia della modestia, in risposta a questo complimento, si realizza mediante specifici atteggiamenti come l'abbassamento del

merito, usato da 4 intervistati, che sostengono che il proprio sforzo sia un dovere (es. 24); l'innalzamento della posizione del datore di lavoro, una strategia molto diffusa in Oriente, utilizzato da 3 soggetti (es. 25).

(23) *Grazie capo. Continuerò a lavorare sodo.*

(24) *La ringrazio, questo è il mio dovere, continuerò a lavorare sodo.*

(25) *Grazie, sono anche molto felice di lavorare per te [lei].*

Un'intervistata con un livello di competenza elevata (C1), ha addirittura utilizzato due strategie, l'abbassamento del merito e l'innalzamento della posizione dell'interlocutore, in un'unica risposta (es. 26). Si trova un solo caso di restituzione, che trasferisce il merito al datore di lavoro.

(26) *Grazie mille. È un onore sapere che i miei sforzi sono stati riconosciuti da una persona speciale come Lei.*

Per spiegare la forte standardizzazione delle risposte, possiamo riportare il ragionamento di Jiang (2020, p. 46) secondo la quale la risposta tipica *Grazie a lei, cercherò di impegnarmi di più* è quasi standardizzata perché ricevere complimenti dal proprio superiore è estremamente raro e quando avviene, si tende a pensare che sia solo una forma di cortesia, non un apprezzamento sincero. Allo stesso tempo, gli impiegati non osano contraddire il datore di lavoro, quindi devono esprimere in qualche modo il loro consenso.

Paragonando i tre gruppi, tutti e tre hanno avuto quasi una totalità di accettazione probabilmente a motivo della differenza del rapporto tra l'impiegato e il datore di lavoro. Nel gruppo nativo cinese e nel gruppo degli studenti si è registrato un maggiore tasso di risposte in cui si sottolinea l'intenzione ad impegnarsi di più al lavoro, rispettivamente pari al 60% e 50%. Il gruppo nativo italiano, invece, in alcuni casi ha dimostrato un atteggiamento che tende a sottolineare maggiormente gli sforzi sostenuti per ottenere il buon risultato.

## 5. L'effetto degli schemi pragmatici della lingua-cultura cinese sull'italiano L2

Questo studio si basa sulla premessa che la scelta delle strategie pragmatiche per realizzare un atto linguistico sia legata alle concettualizzazioni culturali. I risultati suggeriscono che gli studenti cinesi di italiano esprimono, in vari gradi, lo schema culturale cinese dell'autodenigrazione, componente fondante del *lìmào* cinese. L'osservazione dell'espressione della modestia nell'interlingua dei parlanti risulta particolarmente complesso, visto che sia in italiano che in cinese i parlanti nativi sono spinti da forme di modestia, che però hanno accezioni sostanzialmente diverse nelle due culture.

Nella cultura cinese la modestia si avvicina all'autodenigrazione, per cui i parlanti per essere socialmente accettati devono abbassare i propri meriti ed innalzare quelli dell'altro. Tale forma di modestia può portare il parlante ad esprimere disaccordo di fronte ad un complimento, annullando il proprio merito, oppure a promettere di impegnarsi di più per esserne degno o a trasferire il merito all'interlocutore provando ad innalzare la sua posizione. I nostri dati, benché non siano numericamente significativi, sembrano confermare le tendenze presentate nel §3 secondo le quali sono soprattutto le generazioni meno giovani e meno esposte alla cultura occidentale ad esprimere la modestia con un disaccordo netto. Tuttavia, lo schema culturale è presente anche nelle generazioni più giovani, anche se si avverte un cambiamento nei pragrammi scelti per esprimerlo.

La Massima della Modestia nella cultura italiana è caratterizzata da tratti ben diversi. La modestia fa sì che i parlanti accettino le lodi in maniere indirette (senza tuttavia negarle), abbassando il proprio merito o il valore dell'oggetto lodato, oppure fornendo spiegazioni per giustificare il risultato raggiunto o la scelta di un oggetto. I disaccordi forti non sono frequenti in italiano, come non lo sono in altre lingue occidentali (Alfonzetti 2009, p. 77). Nelle culture occidentali l'autodenigrazione è percepita come un atto che danneggia la faccia positiva, contrariamente alle culture orientali in cui è un comportamento atteso e apprezzato. Di conseguenza il disaccordo in italiano si esprime spesso in modo indiretto, per lo più tramite il ricorso all'ironia.

Gli schemi culturali sottostanti si realizzano in strategie pragmatiche a volte coincidenti, anche se con percentuali diverse, nelle due lingue (ad es. il trasferimento del merito); in altri casi le strategie utilizzate dai parlanti nativi cinesi e dagli apprendenti cinesi di italiano risultano estranee alla cultura italiana e quindi potrebbero es-

sere fraintese dai parlanti nativi. Tra queste troviamo espressioni come *è il mio onore (poter cucinare per voi); grazie, ma non è vero, devo studiare di più; ho ancora tanto da fare; cercherò di impegnarmi di più; è un onore sapere che i miei sforzi siano stati riconosciuti da una persona speciale come Lei* che gli italiani potrebbero interpretare in varie situazioni come poco sincere, esageratamente solenni e cerimoniose o imbarazzanti in quanto umilianti per chi le pronuncia.

I risultati suggeriscono, inoltre, che il legame tra comportamenti linguistici e schemi culturali non è fisso. I parlanti attingono dinamicamente a schemi culturali, a seconda del contesto. Sembra che nella cultura cinese il contesto amichevole (o l'assenza di differenze di età e di status sociale) determini la possibilità di accettare più liberamente i complimenti, senza dover abbassare il proprio merito, mentre la cultura italiana, al contrario, in situazioni familiari permette di esprimere disaccordo e ironia. Con interlocutori sconosciuti gli italiani si comportano con naturalezza accettando il complimento o trasferendo il merito, mentre molti cinesi trovano imbarazzante ricevere complimenti da sconosciuti. In Italia sembra che il complimento tra sconosciuti possa addirittura fungere come aggancio per avviare una conversazione (Camardella 2020, p. 60). Potremmo applicare in modo particolarmente adeguato ai contesti in cui si deve reagire ad un complimento ricevuto da un estraneo quanto ha rivelato De Marco analizzando le produzioni di apprendenti di madrelingua araba e indonesiana:

«Rispondere con un semplice grazie ad un complimento può in diversi casi limitare (in maniera non intenzionale) o perfino interrompere un'interazione, mentre apprendere nuove strategie per rispondere al complimento può servire ad estendere le mosse interazionali e dunque offrire opportunità per sviluppare l'interlingua» (De Marco 2011, p. 187).

Quando gli apprendenti cinesi comunicano in un contesto interculturale usando una L2, trasmettono non solo suoni e significati, ma anche le proprie concettualizzazioni culturali. La nostra analisi ha rivelato una scarsa competenza delle norme culturali della lingua target nelle risposte al complimento. Ciò è particolarmente vistoso nel caso in cui gli apprendenti dispongono di una gamma più vasta di strumenti pragmlinguistici (in corrispondenza ad un livello di competenza linguistico-comunicativa più elevato) e sono in grado di trasmettere le norme sociopragmatiche che ritengono adeguate alla situazione, le quali però corrispondono a schemi culturali della L1 e non della L2. Per quanto riguarda invece gli studenti con un

livello di competenza più basso, si nota che la scarsità delle risorse linguistiche, in particolare in situazioni in cui gli apprendenti avvertono meno il peso delle costrizioni socioculturali (tra amici o compagni), tendono a semplificare le proprie risposte, evitando le espressioni più articolate che richiederebbero certe strategie che sarebbero altrimenti richieste dalla Massima della Modestia.

Adottando l'approccio della linguistica culturale Z. Xu (2014, p. 173) suggerisce che i parlanti asiatici di L2 non dovrebbero solo acquisire competenze linguistiche e competenze comunicative, ma dovrebbero anche comprendere le concettualizzazioni culturali e sviluppare una competenza metaculturale, una competenza che consente agli interlocutori di comunicare e negoziare le loro concettualizzazioni culturali durante il processo di comunicazione interculturale. La riflessione metaculturale permette di osservare più attentamente la cultura dell'altro ma, prima ancora, di prendere coscienza della propria cultura di appartenenza e di accorgersi dei paradigmi che normalmente si danno per scontati (Balboni, Caon 2015, p. 157). Come nota Mazzotta (2008, p. 293), attraverso il confronto e la negoziazione dei punti di vista culturali si potrebbe porre rimedio ai malintesi prima che compromettano il successo della comunicazione. In linea con queste osservazioni, riteniamo che i risultati di questo studio possano essere utilizzati come parte dei corsi di italiano L2 per sviluppare la competenza metaculturale degli apprendenti. Grazie alla competenza metaculturale gli apprendenti potrebbero avere una maggiore familiarità e un atteggiamento positivo nei confronti del sistema culturale associato all'uso della lingua italiana e comunicare con maggiore efficacia con i parlanti madrelingua.

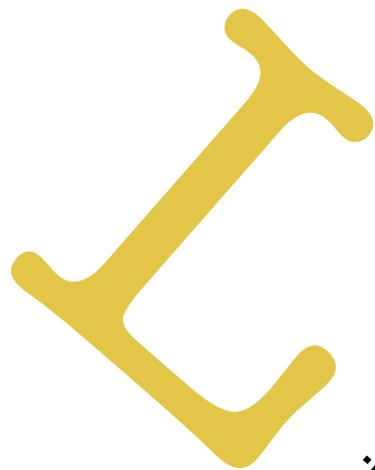
## Bibliografia

- Alfonzetti G., *I Complimenti nella Conversazione*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2009.
- Alfonzetti, G., *I complimenti nella competenza metacomunicativa dei parlanti*, in Held G., Helfrich U. (a cura di), *Cortesía – Politesse – Cortesía. La politesse verbale dans une perspective romaniste*, Frankfurt/New York, Peter Lang, 2011, pp. 211-227.
- Balboni P.E., Caon F., *La comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio, 2015.
- Blum-Kulka S., *Learning how to say what you mean in a second language: A study of speech act performance of learners of Hebrew as*

- a second language*, in «Applied Linguistics», 3, 1982, pp. 29-59.
- Brown P., Levinson S.C., *Politeness: Some Universals in Language Use*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Camardella N., *Pragmatica cross-culturale e didattica dell'italiano L2. Risposte al complimento: italiano e inglese a confronto*, Tesi di laurea, Perugia, Università per Stranieri di Perugia, 2020.
- Chen R., *A cross-cultural survey of research on complimenting and compliment responding*, in Trosborg A. (a cura di), *Handbook of Pragmatics*, vol. VII, *Pragmatics across Languages and Cultures*, Berlin/New York, Mouton de Guyter, 2010, pp. 79-101.
- Chen R., *Responding to compliments: A contrastive study of politeness strategies between American English and Chinese speakers*, in «Journal of Pragmatics», 20, 1993, pp. 49-75.
- Chen R., Yang D., *Responding to compliments in Chinese: Has it changed?*, in «Journal of Pragmatics», 42(7), 2010, pp. 1951-1963.
- Creese A., *Speech act variation in British and American English*, in «Working Papers in Educational Linguistics», 7, 1991, pp. 37-58.
- De Marco A., *Insegnare la pragmatica: complimentarsi in lingue e culture distanti dall'italiano*, in Bozzone Costa R., Fumagalli L., Valentini A. (a cura di), *Apprendere l'italiano da lingue lontane: prospettiva linguistica, pragmatica, educativa. Atti del Convegno-Seminario, Bergamo, 17-19 giugno 2010*, Perugia, Guerra, 2011, pp. 173-191.
- Frescura M., *The conflictual behaviour of Italian speakers in responding to compliments*, in «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata», 28, 1996, 89-110.
- Gu Y., *Politeness phenomena in modern Chinese*, in «Journal of Pragmatics», 14(2), 1990, pp. 237-257.
- Gumperz J.J., Hymes D. (a cura di), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, New York London, Holt, Rinehart and Winston, 1972.
- Herbert R.K., *The ethnography of English compliments and compliment responses: a contrastive sketch*, in Oleksy W. (a cura di), *Contrastive Pragmatics*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1989, pp. 3-35.
- Holmes J., *Compliments and Compliment Responses in New Zealand English*, in «Anthropological Linguistics», 36, 1986, pp. 485-508.
- Hymes D., *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1974.
- Jiang Y.X., *Concettualizzazioni culturali nelle risposte al complimento. Parlanti cinesi e italiani a confronto*, Tesi di laurea, Perugia, Università per Stranieri di Perugia, 2020.

- Langacker R.W., *Culture, cognition, and grammar*, in Pütz M. (ed.), *Language Contact and Language Conflict*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1994, pp 25-53.
- Leech G.N., *Principles of Pragmatics*, London, Longman, 1983.
- Loh W.C.T., *Responses to compliments across languages and cultures: A comparative study of British and Hong Kong Chinese*, in «Research Report Series, Department of English», 30, 1993, pp. 1-89.
- Manes J., *Compliments: A Mirror of Cultural Values*, in Wolfson N., Judd E., (a cura di.), *Sociolinguistics and language acquisition*, Rowley, Newbury House, 1983, pp. 96-102.
- Mazzotta P., *I malintesi della cortesia nella comunicazione interculturale*, in Mollica A., Dolci R., Pichiassi M. (a cura di), *Linguistica e Glottodidattica, Studi in onore di Katerin Katerinov*, Perugia, Guerra, 2008, pp. 283-293.
- Mey J.L., *Reference and the pragmeme*, in «Journal of Pragmatics», 2010, 42(11), pp. 2882-2888.
- Palmer G.B., *Toward a theory of cultural linguistics*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- Pomerantz A., *Agreeing and disagreeing with assessments: some features of preferred/dispreferred turn shapes*, in Maxwell Atkinson J., Heritage J. (a cura di), *Structures of Social Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 57-101.
- Pomerantz A., *Compliment responses: notes on the cooperation of multiple constraints*, in Schenkein J. (a cura di), *Studies in the Organization of Conversational Interaction*, New York, Academic Press, 1978, pp. 79-112.
- Samu B., *Le competenze pragmatiche in prospettiva comparativa dalla ricerca alla didattica: italiano e inglese a confronto*, in Ferroni R., Birello M. (a cura di), *La competenza discorsiva e interazionale. A lezione di lingua straniera*, Roma, Aracne, 2020, pp. 149-197.
- Schneider K. P., Schneider I., *Bescheidenheit in vier Kulturen: Komplimentenwiderungen in den USA, Irland, Deutschland und China*, in Skog-Södersved M. (a cura di), *Ethische Konzepte und mentale Kulturen 2: Sprachwissenschaftliche Studien zu Höflichkeit und Respektverhalten*, Vaasa, Vaasan Yliopisto, 2000, pp. 65-80.
- Sharifian F., *Cultural conceptualisations and language: Theoretical framework and applications*, Amsterdam, John Benjamins, 2011.
- Sharifian F., *Cultural conceptualizations in intercultural communication: A study of Aboriginal and non Aboriginal Australians*, in «Journal of Pragmatics», 21, 2010, pp. 3367-3376.
- Sharifian F., *Cultural linguistics*, Amsterdam/Philadelphia, John

- Benjamins, 2017a.
- Sharifian F., *Cultural Linguistics*, in «Ethnolinguistics», 28, 2017b, pp. 33-61.
- Sharifian F., *Cultural schemas in L1 and L2 compliment responses: A study of Persian-speaking learners of English*, in «Journal of Politeness Research», 4, 2008, pp. 55-80.
- Sharifian F., *The Persian cultural schema of shekasteh-nasfi: A study of complement responses in Persian and Anglo-Australian speakers*, in «Pragmatics & Cognition», 13(2), 2005, pp. 337-361.
- Tang Ch., Zhang G.Q., *A contrastive study of compliment responses among Australian English and Mandarin Chinese speakers*, in «Journal of Pragmatics», 41(2), 2009, pp. 325-345.
- Tayebi T., *Why do people take offence? Exploring the underlying expectations*, in «Journal of Pragmatics», 101, 2016, pp. 1-17.
- Wang M., *Concettualizzazioni culturali nelle risposte al complimento. Parlanti cinesi, italiani e apprendenti cinesi di italiano L2 a confronto*, Tesi di laurea, Perugia, Università per Stranieri di Perugia, 2020.
- Wolfson N., *An empirical based analysis of compliments in American English*, in Wolfson N., Judd E. (a cura di), *Sociolinguistics and language acquisition*, Rowley, Newbury House, 1983, pp. 82-95.
- Wojtaszek A., *Thirty years of discourse completion test in contrastive pragmatics research*, in «Linguistica Silesiana», 37, 2016, pp. 161-173.
- Xu Z., *A Cultural Linguistics approach to Asian Englishes*, in «Asian Englishes», 16(2), 2014, pp. 173-179.
- Xu Z., Sharifian F., *Unpacking cultural conceptualizations in Chinese English*, in «Journal of Asian Pacific Communication», 27(1), 2017, pp. 65-84.
- Yu M., *Interlinguistic variation and similarity in second language speech act behavior*, in «The Modern Language Journal», 88(1), 2004, pp. 102-119.
- Yu M., *Sociolinguistic competence in the complimenting act of native Chinese and American English speakers: A mirror of cultural value*, in «Language and Speech», 48(1), 2005, pp. 91-119.
- Yuan L., *Compliments and compliments responses in Kunming Chinese*, in «Pragmatics», 12(2), 2002, pp. 183-226.



«La lingua, una «banca dati della memoria collettiva»

[Linguistica culturale]  
F. Sharifan [2017]



Strategie e pratiche delle  
culture contemporanee

# Chaka Zulu and the translation of landscape and sacred space

**Renato Tomei**

Università per Stranieri di Perugia

## *Abstract*

Shaka Zulu è ben noto al pubblico televisivo del mondo occidentale per l'adattamento cinematografico di un libro scritto da un autore austro-americano, Joshua Sinclair. Tuttavia, l'iconica figura di Chaka, re degli Zulu, è stata precedentemente descritta dallo scrittore sudafricano Thomas Mofolo nel suo epico romanzo *Chaka*, scritto in lingua Sesotho. Attraverso un'analisi comparativa delle traduzioni inglese, francese e italiana, il presente contributo mette in luce le diverse strategie traduttive e le conseguenti distorsioni e manipolazioni, con particolare attenzione alla traduzione del paesaggio e dello spazio sacro. *Parole chiave*: Traduzione, intertestualità, spazio sacro, Shaka Zulu

*Shaka Zulu* is well known to television audiences in the Western world for the screen adaptation of a book written by an Austrian-American author, Joshua Sinclair. However, the iconic figure of Chaka, king of the Zulus, has been previously described by the South African writer Thomas Mofolo in his epic novel *Chaka*, written in the Sesotho language. Through a comparative analysis of the English, French and Italian translations, the present contribution highlights different translational strategies and consequent distortions and manipulations, with a particular focus on the translation of landscape and sacred space.

*Keywords*: Translation, Intertextuality, Sacred space, Shaka Zulu

## 1. Introduction

*Chaka* (1925) is the title of Thomas Mofolo's epic novel, popularized by another novel, *Shaka Zulu* (1985), written by the Austrian-American author Joshua Sinclair, and its subsequent screen adaptation (1986). Being written in Sotho, the author's native tongue, and not in the language of Shaka, the great Zulu warrior (which is isi-Zulu), Mofolo's novel was the first narrative to appear in an African language and it represents one of the earliest major contributions from black Africa to the corpus of modern world literature.

The genesis of the *Chaka* and the Zulu myth resides in their native oral traditions, but it has been mainly developed on the basis of Anglophone historiography (Eldredge 2014). In the wake of the revival of interest due to the television series cited above, which was distributed in the U.S. as well as several European countries, it is recognized that the contribution of African discourse should be given more emphasis (see also Hamilton 1998). The debate has been further re-kindled by the scholarly interest following the end of apartheid, combined with the academic interest in translation studies

and African languages (Ricard-Swanepoel 1997; Krog 2016), with a keen eye on philology and the risk of literary manipulation and distortion (see also Hermans 1985).

Moreover, the myth of Chaka has had different interpretative focuses, and conflicting historical perspectives debated and discussed by South African scholars which leave margin for speculation (i.e., Wright 1989; Wylie 2000, 2006). Mofolo manipulates events leading to Chaka's status of great Zulu warrior, conqueror, and king to emphasise the psychological themes of the classical tragedy such as ambition and power, cruelty, and ultimate ruin.

Chaka or Shaka kaSenzangakhone, from the name of his natural father, was born in 1787, in what today is Melmoth, KwaZulu-Natal Province. He united the different Zulu peoples and, through battles and conquest, built the Zulu empire. By 1825, three years before Chaka's assassination, the Zulu empire encompassed an area of some thirty thousand square kilometres. Like his unlawful conception, according to Zulu laws, Chaka's death in 1828 reflects an aura of tragic fate, as Mofolo's epic narrative follows the classic parable of ascent and fall, the destruction of a leader, foreshadowing the fatal end of the Zulu Kingdom, and the ascent of colonization.

Thomas Mofolo was born in 1876, the years of the Zulu wars and defeat ensuing in the loss of their sovereignty, and died the year of the definitive passing of the apartheid laws in 1948. Today, he is recognized as one of the greatest authors of African literature. If the racial laws of apartheid caused the proscription of scholars and intellectuals like Daniel Kunene, Mofolo's translator, such laws were already expressed in a series of other laws, like the Bantu Land Act of 1937.

Thomas Mofolo composed his manuscript in the first decade of the twentieth century; evidence suggests the manuscript was completed by 1909 but only saw the light of day in 1925, after many revisions and deletions of chapters (Gérard 1971, p. 131).

## 2. Mofolo's Chaka: translations and cinematic adaptation

*Chaka* was initially translated into English by F.H. Dutton five years after the original version (1931). This translation, published under the auspices of the International Institute of African Languages and Cultures (now the International African Institute) and la-

ter by the Oxford University Press, offered a timely recognition for the language but also came as a challenge to the upswing of racism all over Europe. After Dutton's English translation, Chaka was also translated into French in 1940, the year the apartheid laws were passed. A condensed version appeared in 1953 in German, and an abridged version in Italian in 1959. A first condensed translation into Afrikaans by Chris Swanepoel appeared in 1974<sup>1</sup>.

These translations have not always been based on the original novel (see also Gérard 1986; Ricard 2014, p. 205-224; Ricard-Swanepoel 1997). The publishing of historical narratives adapted and relied heavily on abridged versions to suit the needs of the market. If the historical narrative has seen diverse approaches and perspectives, then the narrative epic of Thomas Mofolo has given way to the more commercialized narrative upon which the television series *Shaka Zulu* was based. The first translation into English served as the source for the French version. But it was the abridged English version published by the Oxford University Press (The English Reader's Library) in 1949 that was used for translations into other European languages.

As stated, the novel was written in Mofolo's native language, Sotho, a Southern Bantu *language* of the *Sotho-Tswana* group, spoken primarily in South Africa, Lesotho and Zimbabwe. Bantu languages are part of the great family of the Nguni group, which also includes Zulu, the language spoken by Chaka. To take Mofolo's writing in Sotho and reproduce a Zulu context and language presents an even more intriguing challenge to the linguist and translator faced with localized linguistic and cultural identities and possible lexico-semantic ambiguities. According to Kunene, the translator of the 1981 English version, the manuscript seemed to have been rewritten, as there appeared to have been several versions, with consistent cuts and further revisions. As his publishing interlocutors and advisors were the religious members of the French missionary society, we may assume that the theme and contents of the novel were too difficult or violent and needed further revision, prompting third and fourth versions of Chaka. The determination of the translator to shed light

---

1. See also the French transposition into a 'Bande Dessinée' (BD) or graphic novel for children (2018). This is a challenging example of the vitality of intersemiotic translation across genres and media. The main focus of this paper, however, due to limits of space, is concerned with the English versions and Romance languages (Italian and French). Moreover, referring to Swanepoel's translation, Daniel Kunene notes that there are extensive omissions in this 'otherwise good translation' (2015 [1981], xvii). Almost forty years later, Swanepoel re-edited a new Afrikaans translation (2017).

on Zulu culture and history is an example of the need to have a text without abridgement and to be mindful of the phenomenon of a native South African literature which derives from past oral traditions and historical facts<sup>2</sup>.

The context of the European translation is a valuable point of reference for ideological factors regarding apartheid and post-apartheid literature in South Africa. If the lack of literary recognition for Black authors was to be expected under apartheid, there is now a reappraisal of Thomas Mofolo's work. In this regard, Alain Ricard is very clear in stating that: "The story of Mofolo's translations, from 1931 onwards, is worth going into in some detail. It is a story of goodwill, but also of misconceptions and serious misunderstandings. It is also an eerie tale of dismissing the author" (2016, p. 48). This clearly reflects what happened with the popularity of the television series *Shaka Zulu*, produced at the time of apartheid in South Africa (1986), based on the novel by Joshua Sinclair: the myth prevails against all rewriting, translation and intersemiotic adaptation. Mofolo's text (1925) makes no reference to any relationship with the British colonizers and the Zulus, whereas the television series is largely devoted to the contacts with the British, and the British physician, traveller and trader, Henry Francis Fynn (1803-1861) as well as other traders like Nathaniel Isaacs. Fynn kept a diary and designed collages with various forms of paper. He is reputed to be the first white settler in Natal to reach an agreement and secure permission to settle on the site where Durban is today. He remained there until his death. The literary myth of Chaka originates from Fynn's papers which were used by the merchant and trader Nathaniel Isaacs (1808-1872) as a source for his *Travels and Adventures in Eastern Africa in 1836*. Over the years, historians have questioned Isaacs' accuracy; it was he who created the image of a degenerate monster. In 1950, in the aftermath of the introduction of apartheid, James Stuart edited a collection of those papers (see also Bryant 1929; Morris 1965; Omer-Cooper 1966; Ritter 1964)<sup>3</sup>.

---

2. Daniel Kunene, in introducing his translational strategies, details all the issues he faced and gives a functional motivation for his choices; he also gives precise and detailed information through the research he conducted in the archives of the Paris Evangelical Missionary Society in Morija. This fact is not without importance, as this is a rare case of empathy between two of the finest minds in promoting African literature.

3. A.T. Bryant has been recognized as a main source of inspiration, while Ernest Augustus Ritter's popular fictional novel, *Shaka Zulu* (1955), replicates other sources, as noted by Dan Wylie (1993). In a letter to Fynn at the time of the events, Nathaniel Isaacs encouraged descriptions of the brutality of Shaka and his brother in order to sell the book and possibly encourage the British annexation of Zulu lands: "Make them out to be as blood-

Only in recent times has a new edition of *Chaka* (1981, 2015) by Thomas Mofolo been made available. This happened before the death of professor Daniel Kunene. Little could Mofolo and Kunene have imagined about the global marketing and media impact that *Chaka* had as it exploded across global media. Nor could they have predicted the iconic stature achieved by the male protagonist of the television miniseries, Henry Cele (1949-2007), who is now immortalized in a statue in front of the Chaka Zulu Restaurant in Camden, London.

### 3. Land, language and identity

The television series *Shaka Zulu* was filmed on location in KwaZulu-Natal and, when the shooting was complete, all but one of the kraals used were destroyed; they were deemed to be of no importance and potentially damaging to the landscape. The single kraal that was preserved has become a hub of tourist destination, 'Shakaland'. Global tourism has capitalized on the image and historical myth of Shaka, the Zulu Emperor who reigned from 1816 to 1828 over a vast territory that would be conquered by the British after memorable battles and sieges.

The northern part of what is now the province of KwaZulu-Natal on South Africa's east coast was part of the Zulu Kingdom during the 1830s and early 1840s. The southern part was, for a short period, the Boer Republic of Natalia. The name Natal, adopted by the Dutch and the British, dates from the first invasion of the territory by the Portuguese. In the Zulu language it is called iKwaZulu-Natali, and in Xhosa KwaZulu-Natal. The province was created in 1994 when the territory of the Zulu Bantustan of KwaZulu ('Place of Zulu', Zulu meaning 'heaven') and Natal were merged after the fall of apartheid. It has a long shoreline and shares borders with other nations (Mozambique, Swaziland and Lesotho), its capital is Pietermaritzburg, while Durban is its largest city. In 1843, Natal was proclaimed a British Colony. According to British records, the territory

---

thirsty as you can and endeavour to give an estimation of the number of people they have murdered during their reigns", as recorded in Wylie's counternarrative (2006, p. 367 and n. 40). Wylie observes that this paved the way for future distortions, such as the television series. Moreover, Wylie detected contradictions in the storytelling of Zulu oral history (see also 1991, 2000). Nonetheless, James Stuart with Daniel Malcolm, like Reverend Bryant, transcribed and translated the rich resource of oral histories at the end of the nineteenth century.

of KwaZulu or Zululand remained independent until 1879. The victory of the Zulu, led by King Cetshwayo kaMpande (half-nephew to Chaka), against the British at the battle of Isandlwana was followed by the British victory at Rorke's Drift in the same year, and then, on 4<sup>th</sup> July 1879, the siege and burning of Ulundi, the Zulu capital founded by Chaka in 1816. The British victory resulted in the end of the dominance of the Zulu nation over its vast territory. Visual imagery of the region relied not just on painting but also on photography which made a deep impression on the population of Great Britain. British and American films followed, reflecting a growing interest in British historiography to emblemize the heroic resistance of the British (*Zulu*, 1964) as well as their epic victory (*Zulu Dawn*, 1979). This paved the way for the myth of the tragic downfall of the Zulu which, in turn, laid the foundations for the acceptance of the fatal aura of the tragic hero and god-like stature of Chaka.

The present article focuses on the translation and interpretation of sacred space in Mofolo's novel, where the stages of the narrative evolve in phases determining the fate of Chaka and that of the whole Zulu nation, from kingdom to destruction, annihilation and the loss of the land. A sacred space can be the native soil inhabited by the spirits and myths of a people. This concept is core to Zulu history and relies on oral narrative and tribal memory. One of the features of the oral Zulu epic is the sense of prohibition and space dynamics delimiting tribal borders and the kingdoms of the African nations. Yet, above and beyond the Zulu conquest, and even after the setting of the boundaries within the stolen lands by colonial administrations, there is an unmapped and invisible space that is also forbidden to native inhabitants. In anthropology these are the grounds of devotional practices or of dark rituals and collective or secret rites.

The descriptive topos of the landscape is a relevant trait in defining space and boundaries, geographic and cultural, and usually entails translational choices and strategies regarding the adoption of geo-specific terminology. The topophilia and geo-poetics that characterize Mofolo's work are also recurrent themes among many other South African authors (for example, Plaatjie, Schreiner, Paton, Coetzee, Brink and Van Heerden). In Mofolo, the sufferings of the soil and of every creature living upon it echo the biblical plagues inflicted as punishment and are placed in the historical context of the South African Exodus, or *Mfecane*, the diaspora movement caused by the Zulu wars. The core theme of the devastation and the ravaging of the land is still a hotly debated historical issue, as the

events regarding Chaka have been narrated and reported across genres and texts, rewritten in fiction and adapted from supposedly historical accounts from witnesses, but with the source usually being the colonizer.

#### 4. Deletion and distortions of sacred spaces

The present paper is part of a broader project on the translation of space and landscape in Southern African literature aiming to convey factual data on translational issues challenging the European publishing market on the practice of re-translation, intersemiotic translations, cinematic adaptations, and the para-textuality of Thomas Mofolo's text. More specifically, the selected excerpts focus the descriptive frame of space and identity, and refer to the English (by D. Kunene, 1981), French (1940) and Italian translations (1959).

The French translation ('traduit directement de la langue Souto', directly translated from Sotho), which is still in print, was the work of a missionary, Victor Ellenberger, and it was published by Gallimard in 1939. A second edition followed after a couple of years. In France, the translation was done during the Second World War and published at the crucial time of the surrender to the Nazi invasion.

The Italian translation, by Laurana Palombi Berra, is an abridged version based on the English text published by the Oxford University Press. However, the omissions are consistent, and in any case, it is an abridged version of barely 100 pages, compared to Mofolo's 250. There are no current Italian translations of the original unabridged text by Thomas Mofolo.

(TTE: translated text English; TTF translated text French; TTI translated text Italian; italics added)

##### Excerpt 1

The first excerpt features the opening description of the land and the nations of South Africa, enlightening the reader about language and customs.

TTE 1 *South Africa is a large headland situated between two oceans, one to the east and one to the west. The nations that inhabit it are numerous and greatly varied in custom and language. Yet they easily divide themselves into three large groups: the nations settled along the western seaboard are of a yellow complexion. They are the*

*San and the Khoi*. The ones in the centre are the Batswana and the Basotho. Those to the east are the Bakone or the Matebele. (p. 1)

TTF 1 - L'Afrique Australe est une vaste péninsule qui s'étend entre deux océans, l'un au levant, l'autre au couchant. Elle est habitée par *de nombreux peuples aux langages variés* que l'on peut, cependant, classer aisément en trois catégories principales : à l'ouest, le long de la côte, les clans à la peau jaune, *Boschimans et Hottentots* ; au centre, *les Bétchouanas et les Bassoutos* ; à l'est, *les Cafres et les Matébèlès*. (p. 11)

TTI 1 - (OMISSIS) Nel Sud Africa le tribù lungo la costa occidentale sono *Boscimani e Ottentotti*; le tribù dell'interno sono i *Basuti e i Beciuana* e le tribù orientali sono i Cafri e i Matabele. (OMISSIS, one page) La nostra storia tratta delle *tribù orientali*, i Cafri, e *prima di cominciare dobbiamo* descrivere le condizioni di queste *tribù* nei tempi passati. (p. 13)

While TTF 1, based on the translation by F.H. Dutton, maintains the sweeping panoramic view of the country, in TTI 1, relevant lines introducing the context are omitted (in italics). The word 'nation' is rendered with 'tribù' (tribe), which also carries negative connotations. A patchwork of syntactic addition is used to compensate the deletion. Consequently, in TT 1 the spatial dynamics defining culture, roots and identity are blurred. Moreover, in the French version, here and more generally when the text addresses issues related to customs and traditions, there is a constant supply of footnotes. On the contrary, the passages regarding such themes are deleted in the Italian version.

#### Excerpt 2

In excerpt 2, Chaka leaves the protective forest and wanders through the plains, directing himself to the south towards the coast. He crosses the waters of the river Mhlatuze, where in the Zulu Civil War a battle between the Zulu and Ndwandwe tribes was fought in 1820. He crosses the mouths of the rivers Thukela and Mvoti, in modern KwaZulu-Natal. The Mhlatuze rises in the Babanango hills, and flows to the sea forming an estuary, near the seaport of Richards Bay. Today, it is a vast industrial complex. It is interesting not only to assess the authenticity of events in time, but also to note today what the space has become in time, how it has adapted to industrial needs which have subverted the original landscape, its land and the

water. Chaka was then moving freely in total liberty across the land of the Bantu, before the colonial settlement and his confinement to a restricted territory.

TTE 2 - When evening came, he left the *forest*, and he wandered in the *plains*, without even knowing where he was going. *He crossed the Mhlathuze, the Thukela and the Mvoti, heading directly south.* (p. 52)

TTF 2 - Á la tombée de la nuit il sortit *des bois et s'en alla*. Il se dirigea vers le sud, sans but fixe, *errant à l'aventure*, traversant successivement les *rivières Oum'hlatouza, Toukèla et Oum'voti*. (p. 64)

TTI 2 - Quando venne la sera egli abbandonò *la macchia* e vagò per la *campagna* senza sapere dove andava. OMISSIS (p. 37)

In TTF 2, the perception of the vastness of the African territory is lost, as there is no mention of the plains, but there is 'errant à l'aventure', adding a 'romantic' note. In TTI 2, 'forest' and 'plain' are translated with equivalents more suggestive of the Italian and Mediterranean landscape: 'macchia' (stain or blotch) and 'campagna' (countryside), evidencing lexical constraints in the rendition of the terms defining the South African territory.

Furthermore, in TTI 2, the Zulu toponyms are deleted completely, along with the southward direction, which is also important in the history of Zulu expansion. The omissions regarding spatial dynamics as features of saliency and relevance in oral narratives are detrimental to the historical and cultural context. Moreover, the time taken to cover a territorial distance is calculated in terms of geo-morphological symbols signposting space (see Cardona, 1985a, 1985b). Defining the geo-dynamics of movement and direction (migration, travel, expedition, invasion, exile and flight from the enemy) is as relevant as the structural division of time in terms of sun, moon and stars to validate authenticity and localization. These are enhancing factors marking ethnic identity in historical narration and representation, from oral and written sources (and ultimately translation) and understanding of the *Mfecane*, or the displacement and exodus of the people during the Chaka wars. Blurring and obfuscating descriptive features related to the territory and the landscape result in textual homogenization, thus validating the dispossession of native soil and colonization.

### Excerpts 3 and 4

The following excerpts are related to the description of trees. In excerpt 3, from chapter six, the soil is so hot that Chaka looks for shade under the trees and he notices that only one tree stands ominously apart from the others. In excerpt 4, the author describes the features and the properties of another tree, probably the 'bloodwood tree' (*Pterocarpus angolensis*), a 'bleeding tree' in Southern Africa whose sap has healing properties.

TTE 3 - [...] That tree stood tall from the ground to a height which a person could not reach with his hands; the lower part was bare and without branches, and the lowest branches began up there at that height, and they arched towards the ground, and were as full-leaved as those of the *willow tree*. (p. 52)

TTF 3 - Cet arbre était très élevé et le tronc en était parfaitement lisse et dépouillé des branches depuis le sol jusqu'à une hauteur qu'un homme n'eût pas atteinte même en tendant en l'air le bras ; à partir de là commençaient les premières branches, les branches inférieures, qui se penchaient vers la terre à la manière de celle du saule pleurer, en une multitude de petites branches formant autant de "*masihla-sihla*" (1). (p. 65).

TTI 3                      OMISSIS. (p. 37)

TTE 4 - There was a tree in Bokone in those days which always stood all by itself in the plain, especially in deserts. It was said that before a person could cut it, he had to be strengthened with medicines, and then only could he go to it, because if he cut it without having strengthened himself, he would die at once. It was said that, when a person chopped it, it cried like a goat, and besides, its sap was red like human blood. [...] It was a tree of witchcraft, because if a person placed it on the windward side of someone's house, all the people in that house would die. It was kept in the veld like the medicine for healing fractures. (p. 63)

TTF 4 - Il y avait à cette époque, en *Cafrerie*, un arbre *extrêmement rare* : on pouvait en effet parcourir tout le pays et n'en découvrir qu'un seul pied isolé, et cela surtout dans les lieux *déserts*. On disait de cet arbre que celui qui voulait s'en approcher devait passer par une préparation préalable de médecines, parce que si l'on allait le couper sans avoir pris d'abord cette précaution, l'on s'exposait à

*mourir de morte subite*. On racontait aussi que lorsqu'on lui portait un coup, cet arbre se mettait à crier comme le fait une chèvre, et qu'il sortait de l'endroit frappe une coulée de sève aussi rouge que le sang humain.

[...] *C'était l'arbre de la sorcellerie, un arbre magique*, car il suffisait seulement de le placer près d'une demeure humaine, du côté d'où vient le vent, pour que périssent tous les habitants de cette maison. Aussi, si l'on en prend des morceaux, faut-il les conserver loin des habitations, comme on le fait du-*thobèha* (1). (p. 76)

TTI 4 - C'era un albero a quei tempi in *Cafreria* che sorgeva solitario e abbandonato nel *veld*. Si diceva che se qualcuno lo colpiva gridava come un giovane animale. (OMISSIS) [...] (OMISSIS) Se qualcuno metteva un ramo di quest'albero vicino a una capanna dal lato dal quale soffia il vento, tutta la gente della casa moriva. (OMISSIS) (p. 42)

There are consistent differences in the treatment of nature, spirituality and herbal healing practices. TTF 3 and TT4 feature the indigenous names of the plants used by Mofolo: 'masihla-sihla' (TTE 3), omitted and compared to a willow tree in TTE 3, and 'thobèha' (TTF 4), omitted in TTE 4. The French missionary translator often makes long footnotes on plants and their use, as in TTF 3, where he explains how, in the native tradition, the *masihla-sihla* is a good auspice of prosperity. He thus justifies his choice of preserving the indigenous name:

Le lecteur noir ne s'y trompera pas, le terme particulier de *masihla-sihla* servant à designer tous les objets qui, au course d'un voyage, vous tombent des mains. [...] C'est un presage de bon accueil et de prospérité que l'on doit accompagner de la récitation d'une formule approprié (pp. 64-65, note 1)

On the contrary, the passage is omitted in TTI 3. The complete description in English of the tree extends to fourteen lines, in the Italian it fills barely three. The omission of relevant passages featuring the description of the trees causes a loss of cultural cohesion in the conceptualization of sacred space<sup>4</sup>.

TTE 4 defines the space that holds the healing plants with the

4. The myth of trees bleeding blood, connected to the lost souls, is also common in the classical world of the Romans and Greeks, as in the episode of Virgil's *Eneid*, and Dante Alighieri's *Divine Comedy*, *Inferno* (Canto XIII).

name of the Dutch settlers, 'veld'. This word is omitted in both TTF 4 and TTI 4. Surprisingly, 'veld' is used in TTI 4 to translate 'plain' and 'deserts' (TTE 4). In TTI 4, the 'goat' is translated with the superordinate specification 'young animal'.

Furthermore, in TTE 4, there is a reference to the cardinal points: Bokone in Sesotho means north and is still used for the region. The elimination of the Sesotho term in TTF 4 and TTI 4, and its substitution with the questionable term related to Kafir, Kafirland, British Kaffraria, frames this translation in the context of colonialism. In any case, Chaka died well before the invention of British Kaffraria, in 1847.

#### Excerpts 5 and 6

Excerpts 5 and 6 refer to one of the most memorable episodes of the novel, emblemizing the cult of the ancestors and the sacredness of the burial site. In TTE 5, Chaka is at his father's grave when the Isanusi ('one who knows the future' or medicine man) with his two attendants, Malunga and Ndbele, emerge from the darkness, ready to initiate the ritual which will give Chaka absolute power over the kingdom, in exchange for his soul. TTE 6 features another element, not quite usual, consisting of physical immersion into the soil, as the Isanusi cradles himself into the soil after digging a hole and burying himself in the sacred ground. The complete possession and command is thus achieved by going under the soil and by the rituals above and over the soil, in all spatial directions, north and south, east and west.

TTE 5 - There at the grave, in the middle of the night, Isanusi worked on Chaka with his *medicines* which much diligence. Most of his medicines were anointing ones. When he finished, he dug a little on Senzangakhona's grave and *made a hollow which was not too deep, and cradled himself in it and then began to speak in a language which Chaka did not understand.*

[...] As they were singing their lament, Chaka heard a voice rising from under the depth of the soil, out of the grave *speaking in the same language that was spoken by Isanusi, and Isanusi continually responded to it.* (p. 116)

TTF 5 - Là, en plein nuit, près de la tombe, Issanoussi "travail-la" Chaka pendant longtemps avec ses médecines, dont la plupart étaient composés de sortes d'onguents dont il le frotta. Ceci fait, Issanoussi piqua à plusieurs reprises dans le tertre de la tombe de Sénza'ngakona, puis y ayant fait un creux sans grande profondeur,

il s'installa par-dessus ; à ce moment sa physionomie changea, ses traits s'altérèrent et il se mit à parler dans une langue que Chaka ne comprenait pas.

[...] Pendant qu'ils chantaient, Chaka entendit une voix qui s'élevait de terre et montait de la tombe, une voix qui parlait dans la langue qu'Issanoussi avait employée précédemment ; *elle parlait, et le devin lui répondait et conversait avec elle.* (pp. 136-138)

TTI 5 - (OMISSIS)

TTE 6 - While these things were happening, Ndlebe got up and ran in a circle around the grave; as for Malunga *he stabbed the ground* often with Chaka's spear [...] pointing its sharp edge to the east, and then he would plunge it *into the ground*. On raising it again he would repeat the same action, pointing its sharp edge *westwards, then northwards, then southwards*, until he had finished all the *four points of the earth*. (p. 117)

TTF 6 - Au même moment, Ndlèbé se leva et se mit à courir en tournant autour de la tombe, pendant que Malunga, lui, *plantait à plusieurs reprises dans le sol la sagaie* de Chaka; [...] pointant avec le fer de la sagaie l'orient d'abord, puis, après l'avoir plantée à nouveau dans le sol et l'avoir levée en l'air avec le même geste, *le couchant, puis le nord, puis le sud*, pour ne s'arrêter qu'après avoir désigné de la sorte les *quatre points cardinaux*. (1) (p. 137)

TTI 6 - OMISSIS

The Isanusi performs his ritual cuts and practises binding Chaka to power through death. The sap of another tree is used as a vaccination or antidote to poison and disease. The cuts on Chaka's body absorb the power of the tree. The full power of sacred space epitomizes the physical identity and bondage to the world of the ancient warriors of the Zulu nation. Moreover, the ritual performed on the soil of the ancestors enables the Isanusi to speak and hear an unknown language, which we may assume to be the ancient language of the Zulu, the people of heaven. The soil of the Zulu ancestors has a voice coming up from the depths of the earth. The language spoken by the ancient people and the songs emerging from the deep represent something powerful, an ability to communicate a total identity that takes possession of the soil. TTF 5 features an important reference to the physiognomic change producing the un-

known language ('sa physionomie changea, ses traits s'altèrent').

In this crucial passage, revelatory of apotropaic practice, the language is the key to the unifying spirit of the land and its people. The sound of the soil is speaking in a language which has been lost. The emphasis in TTF 5 is on the mystery of 'voice', and how it unifies the spirits of the ancestors: the voice is an agent and 'speaks' ('elle parlait'), and is engaged in conversation like a person in the distinct voices of his ancestors. Furthermore, TTF 5 has 'les quatre points cardinaux', reducing the spatial connotation of TTE 5 ('the four points of the earth').

In TTI, the descriptions related to the occult practices around the grave of Chaka's father, as well as some of the most tragic episodes related to the impending end of the Zulu empire and the dawning of the colonial dispossession of the soil, are omitted. The result is diluting all the elements that conjure up for the reader an atmosphere of suspense and, most importantly, thus erasing any claim to land rights and the memory of the indigenous possession of the sacred space, of their language and identity.

This important chapter is summed up very simplistically and thirteen pages describing the contact with the realm of the dead is cut down to less than five pages, under the heading, 'Chaka and Isanusi talk about the succession of Senzangakhona' and 'Chaka is satisfied with Isanusi's job'. It has nothing to do with the sacred space or the work of linguistic mediation of Isanusi.

#### Excerpts 7 and 8

These passages are from Chapter 20, reporting Chaka's invasion of the South and the unawareness of Zulus killing other Zulus. In excerpt 7, the theme is the apocalyptic destruction and dispossession of the soil and its people. This topic is juxtaposed with the beauty of the land and the idea of an ancient and sacred harmony between natural elements and labour (excerpt 8).

TTE 7 - Wherever Chaka had passed clouds of smoke were to be seen from the villages he had set alight in order that the people should have *nowhere to hide*; smoke could be seen also from the fields as he set fire to the crops so that those who escaped should die from hunger. Yet in spite of that, few still managed to escape, and Chaka, in his anger when he realized that there were some people who were hiding where he could not reach them, killed their dogs so that they should not continue hunting for them. *That way, he assured himself, they should die* and be completely wiped off the face of the earth. (p. 198)

TTF 7 - Partout, sur le passage de Chaka, on ne voyait qu'épaisses colonnes de fume s'élevant des villes qu'il livrait aux flammes à seul fin de priver les populations de lieux de refuge ; partout aussi la fume émanant de leurs champs et des cultures qu'il incendiait dans le but de priver de nourriture et faire périr par la famine *ceux qui avaient échappé à la sagaie*. Mais, malgré toutes ces précautions, il y eut de petits groups épars qui lui échappèrent. Alors Chaka, irrité de constater que des gens arrivaient à se cacher dans des endroits où il ne pouvait pas les atteindre, fit massacre leur chiens, de manière à leur ôter les bêtes qui leur procuraient du gibier, c'est-à-dire de la nourriture ; *il voulait par-là les exterminer jusqu'au dernier afin qu'il n'en restât pas un seul*, mais qu'ils disparussent tous de la surface de la terre. (p. 219)

TTI 7 - Dovunque Chaka fosse passato, là si poteva vedere il fumo dei villaggi che aveva messo a fuoco in modo che la gente *non avesse più dove vivere*. E si vedeva, anche, il fumo dei raccolti che aveva bruciato in modo che se qualcuno fosse scampato, morisse di fame. Se la gente si teneva nascosta, Chaka uccideva i cani rimasti nel villaggio perché gli uomini non potessero più andare a caccia e così morissero *senza possibilità di salvezza e scomparissero addirittura* dalla terra. (p. 94)

TTE 8 - Ahead of Chaka's armies *the land was beautiful, and was adorned with villages and ploughed fields* and numerous herds of cattle; but upon their tracks were charred wastes without villages, without *ploughed fields*, without cattle, without anything whatsoever, except occasionally some wild animals.

[...] Where villages once stood was utter desolation, the *ghostly sight* of which made one's hair stand on end. It was at that time that, on account of hunger, people began to eat each other as one eats the flesh of a slaughtered animal; they hunted each other like animals. (p. 199)

TTF 8 - Les contrées vers qu'elles s'avançaient les armées de Chaka étaient *magnifiques et prospères, parsemées de villages et couvertes de cultures* et y paissait d'innombrables troupeaux; mais une fois ses armées passées là, il ne restait en arrière, sur leur passage, qu'une morne étendue brûlée par le feu, sans un village, sans un champ, sans bétail, sauf peut-être quelques animaux sauvages.

[...] Là où naguère s'élevaient *des villes*, il n'y avait plus maintenant qu'un de ces emplacements maudits où, sil'on vient à y passer,

les cheveux se dressent sur la tête.

*C'est dans ces circonstances et poussés à des telles extrémités que les homes, pressés par la faim, commencèrent à se manger les uns les autres, tout comme on mange la chair d'un animal que l'on a tuée ; alors commença la chasse à l'homme, dans le seul but de le manger.* (p. 219)

TTI 8 - Prima della venuta degli eserciti di Chaka, il paese appariva bellissimo, ricco di villaggi di fattorie e di bestiame. Ma dovunque fossero passati i suoi reggimenti non esistevano più né villaggi, né fattorie, né bestiame, ma c'era solo distruzione o, forse qualche bestia feroce.

[...] Dove un tempo c'erano stati i villaggi ora si vedevano solo rovine e distruzioni tali che un uomo si sentiva rizzare i capelli in testa. (OMISSIS). (pp. 94-95).

The three translations have different titles for Chapter 20: 'Chaka Invades the South: Moselekatse' in TTE, 'Expédition de guerre dans le midi: Oum'sélékatsi' in TTF and 'Umziligazi' in TTI. The common reference is to the king of the Matabele and Emperor of Southern Central Africa, but there are orthographic variations of the same eponym<sup>5</sup>.

TTF 7 expands some passages abridged in TTE 7: 'ceux qui avaient échappé à la sagaie' (those who had escaped the spear), 'il voulait par là les exterminer jusqu'au dernier afin qu'il n'en restât pas un seul' (he wanted thereby to exterminate them to the last so that not a single one remained).

Similarly, TTF 8 emphasizes the theme of the 'earth' and the massacre of the people, adding some descriptive elements: 'magnifiques et prospères' (magnificent and prosperous), 'C'est dans ces circonstances et poussés à des telles extrémités' (under these circumstances and pushed to such extremes), 'la chasse à l'homme, dans le seul but de le manger' (the man-hunt, for the sole purpose of eating).

Conversely, the image of agricultural settlement and dependency on labour rendered in TTE 8 with 'ploughed' field, which occurs twice, is deleted in TTF 8.

TTI 7 reduces the strength of visual imagery and verbal iconicity: the climax and cohesion of action which is marking the action of fleeing from an enemy ('nowhere to hide') is diluted ('vivere', no-

---

5. The deeds and the battles within the territory of the king, also known as Mzilikazi (c. 1790–1868) are described by Sol Plaatjie in *Mhudi* (1930).

where to live). Conversely, there are additions emphasizing Chaka's cruelty: ('senza possibilità di salvezza', 'with no chance of survival'), ('scomparissero addirittura', *even wiped off*).

In TTI 8, the entire passage is under-translated, and its evocative power lessened by blurred visual imagery and reduced descriptive adjectives, as in the case of the 'utter desolation' and its 'ghostly sight'. Moreover, the passage on cannibalism has been deleted.

## 5. Concluding remarks

Standing aside from the mainstream of history and the Zulu tragedy are the writers and translators representing the native voices and languages, the voices of the 'subaltern' (Spivak 1988). The voices of Thomas Mofolo and Daniel Kunene have been sadly marginalized to the shadows, even when the global television market thrived on the success of the television series *Shaka Zulu*.

Mofolo's description recalls a prelapsarian world in the land of the Zulu, a chant of nostalgic memory for the loss of the land which can be retrieved no more. There is an aspect in the sense of space and place in South African literature which cannot be severed from a prophetic and messianic vision of the future of the 'promised land' interfacing with literary topophilia. This is in the tradition of oral epics and it flows into the biblical patterns inspired by missionary teachings. Cultural concepts, especially if generated by a vision of time and space, are the most sensitive issues for language and translation. There is an author here with a defined religious formation, and also translators, working on diverse linguistic strands and methods. Domestication to the literary language of the receiving culture was the prevailing strategy, and one tended to present native epics in the formal literary style of the receiving culture, as noted by Anjia Krog in Daniel Kunene's translation into English (Krog 2016, pp. 87-97) where she spoke of the need to re-animate the texts written by Mofolo by engaging with the original texts in Sesotho (Dunton and Krog 2016, pp. 5-14). In *Chaka*, when we see the villages set on fire, people condemned to die of starvation and the abomination of the practice of cannibalism, we perceive the complete collapse of the nation, under the curse of *lifekane* (or *mefekane* and *mefekane*, a period of warfare in southern Africa between 1815 and 1840), all of which leads to the forced mass migration of whole peoples.

However, there are cultural shifts and misrepresentations in the translations and manipulations of the deeds of Chaka. The key items related to the unifying thematic of land, language, identity and spirituality have provided evidence for different translational approaches, deletions and distortions.

Apart from cuts of themes deemed too sensitive such as sex, gender or religion, there were also cuts and omissions determined by cultural manipulation, with the publishers feeling at liberty to omit whole chapters that they thought irrelevant or likely to be boring to the reader. As in many abridged and adapted narratives, the most frequent cuts were of descriptions of spaces and places, geography and wildlife. However, the treatment of the geographic distinctiveness and ethnic and linguistic identity is blurred in the French translation and totally manipulated in the Italian abridged version. The spatial and textual lexicon often distorts the representation and imagery of the African landscape, as in the case of the description of the trees (excerpts 3 and 4) and the difference between forest, plain and veld (excerpts 2 and 4).

If we refer to ideology in translation and editing, what is reputed to be 'unnecessary' ends up being deleted; if it is stylized into a formal register, it may also be further evidence of the attempt to ignore the physical and morphological traits of landscape and thus to miss the saliency of space, language and identity in the colonial and post-colonial literary scenario.

What goes amiss in translation is the perception of an indigenous matrix and the story as narrated by African and indigenous oral sources. The conceptualization of the land and the idea of sacred space develops in diverging paradigms, first built on an intricate textuality generated by the colonizers and then juxtaposed with native indigenous sources relying on orality. The defence and the conquest of space are tantamount to its definition and translation, both in terms of giving it names as well as in the values and beliefs ascribed to toponyms. The myths generated by epics and storytelling could not exist without a spatial frame where action is enacted and recorded. The existence of spaces for hunting and trekking, as scenes of heroic battles, as burial grounds for the ancestors, and as secret spaces for ritual initiations enables the existence and survival of the identity of a people.

## References

- Bryant Rev. A.T., *Olden Times in Zululand and Natal. Containing earlier political history of the Eastern-Nguni Clans*, London, Longmans, Green & Co, 1929.
- Dunton C.-Krog A., *Re-animating the works of Thomas Mofolo by engaging with the original Sesotho text*, in «Tydskrif in Letterkunde», 53 (2), 2016, pp. 5-14.
- Eldredge E.A., *The Creation of the Zulu Kingdom, 1815–1828 War, Shaka, and the Consolidation of Power*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Fynn H.F., *The Diary of H.F. Fynn. Compiled and edited from original sources edited by Stuart J. and Malcolm D.M.*, Pietermaritzburg, Shuter & Shooter, 1950.
- Gérard A., *Thomas Mofolo, or the lapses of French memory*, in «English in Africa», 13 (1), 1986, pp. 1-12.
- Gérard A., *Four African Literatures: Xhosa, Sotho, Zulu, Amharic*, Berkeley, University of California Press, 1971.
- Hamilton C., *Terrific Majesty. The Powers of Shaka Zulu and the Limits of Historical Invention*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1998.
- Hermans T., *Introduction: Translation Studies and a New Paradigm*, in Hermans T. (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, New York, St Martin's Press, 1985, pp. 7-15.
- Isaacs N., *Travels and Adventures in Eastern Africa Descriptive of the Zoolus, their Manners, Customs, etc. etc. with a sketch of Natal*, 2 vols, London, Edward Churton, 1836.
- Krog A., *...oi, oi!... you must go by the right path!: Mofolo's Chaka revisited via the original text*, in «Tydskrif vir Letterkunde», 53 (2), 2016, pp. 87-97.
- Mofolo T., *Chaka*, Société des Missions Évangélique de Paris, Morija, Sesuto Book Depot, 1925.
- Mofolo T., *Chaka. A Historical Romance* (transl. Dutton F.H.), International African Institute, Oxford, Oxford University Press, 1931.
- Mofolo T., *Chaka, une épopée Bantoue* (transl. Victor Ellenberger V.), Paris, Gallimard, 1940.
- Mofolo T., *Chaka the Zulu*, Oxford, Oxford University Press, 1949.
- Mofolo T., *Chaka the Zulu* (condensed version by Grenfell Williams), London, Heinemann Educational Books, 1949.
- Mofolo T., *Chaka der Zulu* (transl. Sulzer P.), Munich, Unionsverlag, 1953.
- Mofolo T., *Chaka Zulu* (transl. Palombi Berra L.), Milan, Saggiatore,

- 1959.
- Mofolo T., *Tjhaka* (transl. Swanepoel C.), Cape Town, Tafelberg, 1974.
- Mofolo T., *Chaka. Introduction and new English translation by Daniel Kunene*, Cape Town, Kwela Books, 2015 (1981).
- Mofolo T., *Chaka: die nuwe Afrikaanse Vertaling* (transl. Swanepoel C.), Pretoria, UNISA Flame Series Press, 2017.
- Mofolo T., *Chaka en BD d'après Thomas Mofolo* (par Jean-François Chanson, auteur et Koffi Roger N'Guessan, illustrateur) Paris, Harmattan, 2018.
- Mofolo T., *Chaka: A New Translation of the Famous Novel* (transl. Kunene D.P.), London, Heinemann, 2015 (1981).
- Morris D., *The Washing of the Spears: A History of the Rise of the Zulu Nation under Shaka and its Fall in the Zulu War of 1879*, New York, Simon & Schuster, 1965.
- Omer-Cooper J.D., *The Zulu Aftermath: A nineteenth-century revolution in Bantu Africa*, London, Longmans, 1966.
- Plaatjie S.T., *Mhudi*, Alice, Lovedale Press, 1930.
- Ricard A., *In a Free State: Translation and the Basotho. From Eugène Casalis to Antjie Krog*, in Bandia P. (ed.), *Writing and Translating Francophone Discourse*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2014, pp. 205-224.
- Ricard A., *Towards silence: Thomas Mofolo, small literatures and poor translations*, in «Tydskrif vir Letterkunde», 53 (2), 2016, pp. 48-62.
- Ricard A.-Swanepoel C., *Towards a new philology*, in «Research in African Literatures», 28 (1), 1997, pp. 1-2.
- Ritter E.A., *Shaka Zulu. The Rise of the Zulu Empire*, London, Longman, 1955.
- Ritter E.A., *Shaka Zulu. Simple English*, London, Longman, 1964.
- Sinclair J., *Shaka the Zulu*, Create Space-Amazon, 2013 (1985, 2001).
- Sinclair J., *Shaka Zulu* (transl. Ghirardelli A.), Milan, Mondadori, 1988.
- Spivak G.C., *Can the Subaltern Speak?* Basingstoke, Macmillan, 1988.
- Wright J., *Political Mythology and the Making of Natal's Mfecane*, in «Canadian Journal of African Studies», 23, 1989, pp. 272-291.
- Wright J., *A.T. Bryant and 'The Wars of Shaka*, in «History in Africa», 18, 1991, pp. 409-425.
- Wylie D., *Savage Delight. White Myths of Shaka Zulu*, Scottsville, The University of ZwaZulu-Natal Press, 2000.
- Wylie D., *Myth of Iron. Shaka in History*, Scottsville, The University of KwaZulu-Natal Press, 2006.

Wylie D., *Textual Incest: Nathaniel Isaacs and the development of the Shaka myth*, in «History in Africa», 19, 1992, pp. 411-433.

Wylie D., *A Dangerous Admiration: E.A. Ritter's Shaka Zulu*, in «South African Historical Journal», 28 (1), 1993, pp. 98-118.





Il disco di Festo. Heraklion Archaeological Museum

## Dai simboli antichi al mondo digitale. Verso un umanesimo planetario. Note per una sociologia del simbolico

**Özgen Kolasin**

Università degli Studi di Roma La Sapienza

### *Abstract*

Scopo di questo lavoro è quello di contribuire allo studio sociologico delle forme e dei processi simbolici offrendo una prospettiva analitica tesa ad indagare le funzioni del simbolismo non solo nella sua dimensione puramente "formale", ma anche in quella più genericamente "strumentale" ovvero, orientata alla comunicazione sociale. La sociologia si è soprattutto occupata dei modi in cui le persone comuni percepiscono e concepiscono i simboli, si comportano simbolicamente nella vita di ogni giorno e interpretano ciò che fanno attribuendogli un significato simbolico. Ma si è occupata anche del modo in cui la forza dei simboli penetra nelle menti dei singoli, secondo modalità strumentali capaci di condizionare e influenzare il comportamento collettivo e individuale. A tale ambito di studi questo saggio vuole dare il suo contributo, ripercorrendo concettualmente il modo attraverso il quale ancora oggi, in quella che possiamo definire l'"era digitale", simboli appartenenti ad un universo antico e lontano vengono ancora strumentalmente utilizzati. E ciò al fine di offrire uno sguardo critico teso a riaffermare le ragioni di un "umanesimo planetario"

*Parole chiave:* Simbolismo, umanesimo planetario, comunicazione sociale, era digitale, mitologia, potere simbolico

The purpose of this work is to contribute to the sociological study of symbolic forms and processes by offering an analytical perspective aimed at investigating the functions of symbolism not only in its purely "formal" dimension, but also in the more general "instrumental" one, oriented to social communication. Sociology has mainly dealt with the ways in which ordinary people perceive and conceive symbols, behave symbolically in everyday life and interpret what they do by attributing symbolic meaning to it. But it also dealt with the way in which the force of symbols penetrates the minds of individuals, in instrumental ways capable of conditioning and influencing collective and individual behavior. This essay wants to contribute to this area of study, conceptually retracing the way in which even today, in what we can define as the "digital era", symbols belonging to an ancient and distant universe are still instrumentally used. And this in order to offer a critical gaze aimed at reaffirming the reasons for a "planetary humanism".

*Keywords:* Symbolism, planetary humanism, social communication, digital age, mythology, symbolic power

## 1. Introduzione

Scopo di questo lavoro è quello di contribuire allo studio sociologico delle forme e dei processi simbolici offrendo una prospettiva analitica tesa ad indagare le funzioni del simbolismo non solo nella sua dimensione puramente "formale", ma anche in quella più genericamente "strumentale" ovvero, orientata alla comunicazione sociale.

Possiamo considerare il simbolismo come un fenomeno umano "universale", che attraversa le società antiche come quelle moderne, dando luogo a forme di comunicazione diverse a seconda dei con-

testi culturali entro i quali l'uso dei simboli viene ad assumere un specifico significato condiviso a livello collettivo.

Del resto, come hanno dimostrato le ricerche antropologiche, ogni società si riconosce nei propri simboli. In linea di massima, le società più antiche hanno valorizzato nei simboli una funzione più che altro religiosa e rituale, affidando ad essi il compito di rinsaldare il legame sociale e di stabilire il senso dell'identità culturale e della coesione politica. Dal suo canto, la società moderna e contemporanea ha aggiunto a tali funzioni una produzione di simboli legata al suo assetto industriale, facendo di essi il veicolo di informazioni tese alla propaganda e al consumo di massa. Non scompaiono le simbologie antiche, ma ritrovano adesso modi diversi di applicazione. Ed è così che simboli risalenti ad epoche passate hanno finito per assumere un differente valore se utilizzati in funzione di quelle esigenze mediatiche appunto tipiche delle società capitalistamente avanzate, dove proprio la dimensione simbolica viene spesso ad assumere un significato marcatamente strumentale (legato al commercio, alla persuasione politica ecc.).

La sociologia si è soprattutto occupata dei modi in cui le persone comuni percepiscono e concepiscono i simboli, si comportano simbolicamente nella vita di ogni giorno e interpretano ciò che fanno attribuendogli un significato simbolico. Ma si è occupata anche del modo in cui la forza dei simboli penetra nelle menti dei singoli, secondo modalità strumentali capaci di condizionare e influenzare il comportamento collettivo e individuale. A tale ambito di studi questo saggio vuole dare il suo contributo, ripercorrendo concettualmente il modo attraverso il quale ancora oggi, in quella che possiamo definire l'“era digitale”, simboli appartenenti ad un universo antico e lontano vengono ancora strumentalmente utilizzati.

## 2. La sociologia del simbolico e il potere dei simboli

Come ricordava Raymond Firth, «l'essenza del simbolismo sta nel fatto che una data cosa viene riconosciuta come rappresentante di un'altra cosa, ove il rapporto tra le due è di norma un rapporto tra concreto e astratto, particolare e generale. Il rapporto è tale che il simbolo appare capace di per sé di produrre e di suscitare effetti che sarebbero altrimenti riservati all'oggetto a cui si riferisce, e che tali effetti sono spesso dotati di un forte valore emotivo» (Firth 1977, pp. 5-6).

Fin dalle sue origini la sociologia si è dovuta, in qualche modo, confrontare con la dimensione simbolica nella misura in cui ha cercato di rendere visibile una realtà – quella sociale – non immediatamente percepibile alla luce delle categorie tradizionali del pensiero filosofico. Sia pur in un modo non del tutto esplicitato, occorre allora ricorrere alla figura del “simbolo” per connettere concettualmente una realtà che sfugge alla sua immediata osservazione con una dimensione “esteriore” capace di visualizzarla, o meglio, di “simboleggiarla”.

Da questo punto di vista, alla base della riflessione sociologica si poneva, dunque, il problema della *visibilità*: come rendere teoricamente *visibile* quell’opacità delle interconnessioni sociali che gli uomini faticano ancora a distinguere? Come dare un’*immagine* concettuale al contesto impersonale e fattuale che costituisce e determina le coscienze individuali? A questa domanda, dava una prima risposta Durkheim chiamando in causa il diritto: il diritto quale «simbolo visibile» della «solidarietà sociale» in quanto «fenomeno morale».

La solidarietà sociale – scriveva ne *La divisione del lavoro sociale*, testo la cui prima edizione risale al 1893 – è un fenomeno morale che non si presta di per sé ad un’osservazione esatta né tanto meno alla misura. Per procedere a questa classificazione e a questo confronto occorre dunque sostituire al fatto interno che ci sfugge il fatto esterno che lo simbolizza, e studiare il primo attraverso il secondo. Questo simbolo visibile è il diritto (Durkheim 1989, p. 86)<sup>1</sup>.

Occorreva, tuttavia, un ulteriore sforzo per dare una maggiore visibilità, generale e concettuale, a quel tessuto di rapporti impersonali (superiore all’individuo e distribuito intorno alle «più fondamentali uniformità sociali») che rimaneva per lo più opaco e indistinto all’intelletto “individuale” e alla conoscenza scientifica di un’epoca ancora troppo dimensionata alla ristretta misura di quell’intelletto. In tale sforzo si è impegnato, più di recente, Norbert Elias nell’ultima fase della sua riflessione, nella misura in cui, attraverso una

---

1. Del resto, Durkheim e i suoi colleghi dell’*Année sociologique* (Hubert, Mauss, Hertz ed altri) hanno conferito agli studi sociologici il senso dell’importanza vitale della dimensione sociale del simbolismo. Non gli interessava tanto di attingere, nel simbolismo, ad una realtà interiore, ma di riconoscerci un modo di espressione capace di produrre particolari effetti sui membri della società. A tale scopo – come ricorda Firth – gli apparve soprattutto adatto lo studio dei simboli religiosi, dimostrando con molta chiarezza il rapporto esistente tra simbolo, sentimento religioso e società (Firth 1977, pp. 116-120).

sociologia «processuale» (o «delle configurazioni»), ha, a suo modo, ricondotto l'esperienza conoscitiva organizzata su basi biologiche alla dimensione simbolica pensata nella sua storicità (giungendo, oltretutto, a risultati non del tutto dissimili da quelli raggiunti dalla svolta "ermeneutica" della filosofia).

Gli esseri umani – scriveva – si sono sviluppati *dentro* al mondo. Le loro funzioni cognitive si sono sviluppate in un contatto continuo con oggetti del conoscere. L'emancipazione simbolica nel corso della quale mezzi di comunicazione acquisiti socialmente hanno prevalso su quelli determinati geneticamente ha reso gli uomini capaci di adattare il loro giudizio e le loro azioni a una varietà di situazioni pressoché infinita. Gli uomini non sono entrati nel mondo come alieni. Soggetto e oggetto fanno parte dello stesso mondo. La predisposizione biologicamente determinata degli uomini a formare simboli sonori di tutto ciò che essi esperiscono e su cui possono provare il desiderio di comunicare, testimonia questo fatto. Le categorie che usano in ogni momento nelle loro comunicazioni si sono sviluppate e possono ulteriormente svilupparsi nella ininterrotta comunicazione con il mondo non-umano (Elias 1998, p. 159).

Tracciando un quadro socio-biologico della capacità umana di creare simboli (ridefinendo così i confini tra sfera naturale e sfera sociale), Elias, in altri termini, accordava una centralità al carattere processuale del linguaggio (terreno, in diverso modo, già solcato da Wittgenstein, Cassirer, Heidegger, Benjamin) nel suo rapporto essenziale con il mondo: oltre la critica del trascendentalismo kantiano, si trattava anche qui di ripensare la dimensione esperienziale della comprensione.

Ho cercato di descrivere – leggiamo ancora – il duplice carattere del mondo che esperiamo come mondo indipendente da noi ma nel quale siamo compresi e come mondo in cui la nostra comunicazione è mediata da una rete di rappresentazioni simboliche create dall'uomo e predeterminate dalla propria struttura naturale, che si materializza soltanto con l'aiuto di processi di apprendimento sociale (Ivi, p. 199).

Attraverso i processi di apprendimento sociale (ai quali già si era riferito Durkheim) riusciamo, dunque, a comprendere che i simboli, dotati di forza coercitiva, sono forme (impersonali) capaci di penetrare nella mente degli individui e condizionarne l'agire.

### 3. Simbolismo antico e mondo moderno. Come parla la mitologia.

Oltre dalla sociologia, l'orizzonte simbolico è stato studiato da diverse scuole di pensiero: dall'antropologia alla filosofia, dalla critica artistica a quella letteraria, dalla linguistica alla semiologia, dalla psicoanalisi alla storia del pensiero mitologico e religioso, dalla scienza politica agli studi culturali ecc. Anche la matematica e la geometria, a ben vedere, non sono altro che scienze dei simboli<sup>2</sup>.

Ripercorrendo questi studi, attraverso un approccio interdisciplinare, possiamo dunque capire che la dimensione simbolica definisce la condizione umana e qualifica l'esistenza dell'uomo. I simboli (a partire dal linguaggio) rendono possibile la comunicazione e la riflessione e, in tal senso, esprimono ciò che più di umano vi è nell'uomo. Per questo possiamo parlare di *homo symbolicus* allo stesso modo in cui parliamo di *homo sapiens*, perché i simboli caratterizzano concretamente la vita umana in ciò che più nel profondo esprime il senso proprio dell'umanità<sup>3</sup>.

Le figure mitologiche, ad esempio, se ci parlano di antiche divinità, ci dicono anche, al contempo, della risalente capacità dell'uomo di creare e fruire dei simboli. Lo ha capito bene Eric Fromm quando ha affermato che popoli diversi creano miti diversi, così come fanno sogni diversi. Ma nonostante queste differenze, miti e sogni hanno un elemento in comune: sono tutti scritti nello stesso linguaggio, «il linguaggio simbolico» appunto. Retto da una logica che non è quella convenzionale, una logica in cui intensità e associazione, e non tempo e spazio sono le categorie dominanti, il linguaggio simbolico è forse l'unico codice elaborato dall'uomo rimasto identico per ogni civiltà e nel corso della storia: un linguaggio con la sua grammatica e la sua sintassi, che bisogna comprendere se si vuole cogliere il significato dei miti, delle favole e dei sogni (Fromm 1961).

È proprio per questo che, sul versante della psicologia del

---

2. Come ha giustamente sottolineato Jean-Jacques Wunenburger: «la storia dei saperi in tema di simboli è antica e ha continuato a evolversi e arricchirsi. Ma essa resta generalmente caratterizzata da uno sviluppo settoriale e spesso dalla mancanza di una riflessione metodologicamente profonda» (Wunenburger 1999, pp.73-74).

3. Nel Saggio sull'uomo, libro del 1944, Cassirer tornava alla sua concezione del simbolo, già affrontata in La filosofia delle forme simboliche (Cassirer 2004), come «via per la conoscenza della natura dell'uomo». Ciò che è caratteristico, nell'uomo, è appunto la sua capacità simbolica; pertanto, scriveva: «invece di definire l'uomo come un animal rationale si dovrebbe dunque definirlo come un animal symbolicum. In tal guisa si indicherà ciò che veramente lo caratterizza e che lo differenzia rispetto a tutte le altre specie e si potrà capire la speciale via che l'uomo ha preso: la via verso la civiltà» (Cassirer 1971, p. 81).

profondo, James Hillman, attraverso lo studio di archetipi e simboli, ha cercato, ritornando a Jung, di restituire una voce ad antiche divinità, facendole parlare al presente, consentendogli un dialogo non solo con il nostro mondo interiore, ma anche con l'universo sociale (il nostro mondo di vita) che abitiamo ogni giorno (Hillman 1983)<sup>4</sup>.

Si tratta allora di ripensare, nell'incontro di questi diversi saperi, una sorta di "sociologia delle forme simboliche" rivolta all'universo del mito come chiave esegetica utile all'interpretazione delle odierne configurazioni sociali. Da questo punto di vista, infatti, la mitologia può essere vista come una produzione incessante di simboli capace di svelare riflessivamente il significato sociologico profondo della nostra condizione esistenziale. E può farlo, soprattutto, indirizzando la sociologia verso l'analisi degli aspetti più controversi, contraddittori e oscuri dell'esistenza umana.

A partire da questa prospettiva è interessante, allora, notare come simboli che hanno nel tempo rivestito un determinato valore (rituale, culturale, religioso, ecc.) riacquistino oggi una loro «superficie» e vengano reinterpretati alla luce delle nuove esigenze di mercato. Lo dimostra il successo della simbologia (che affonda le sue radici in processi socio-antropologici profondi) in tutte quelle forme pubblicitarie che, in modo più o meno cosciente, ancora attingono al serbatoio dell'immaginario mitologico, quale rappresentazione e configurazione simbolica dei processi della mente umana.

Si tratta allora, a questo livello, di ripensare il potere dei simboli<sup>5</sup> (e delle immagini mitologiche) nel loro valore comunicativo e "strumentale" ovvero, nella loro capacità di accedere ai processi psicologici che danno forma all'"inconscio collettivo" delle società di consumo tipiche del capitalismo avanzato. Immagini archetipiche, allegorie, numeri e colori ricorrenti, continuano a popolare i messaggi pubblicitari, che se pur possono apparire banali, richiamano nel profondo (riattivandone la "forza") le antiche simbologie di mondi mitologici mai del tutto sepolti e sommersi. L'universo del mito, da questo punto di vista, è tuttora operante nel nostro immaginario: ancora ci parla, che lo si voglia o no, attraverso i simboli che utilizziamo e ai quali, soprattutto, siamo noi a dare voce.

In tal senso, una ricerca simbolica volta a indagare il potere dei simboli nelle tecniche di comunicazione di massa, richiede anche

---

4. per quanto riguarda la prospettiva hillmaniana sul simbolico rimando a un mio precedente lavoro (Kolasin 2018).

5. Sul piano sociologico, per quanto riguarda il potere simbolico si rinvia al lavoro di Pierre Bourdieu, soprattutto ai testi *Language & Symbolic Power* (1992), *Sullo Stato* (2013), *La forza del diritto* (2017).

indagini legate a contesti storici, sociali, culturali e antropologici che fanno da sfondo ai nostri processi psichici; ed è proprio in questa direzione che ritroviamo l'universo del mito, ciò che ci accosta – secondo Cassirer – alle probabili origini della nostra storia culturale. Una storia questa, che evidenzia come tale sostrato originario del pensiero continui a influenzare e condizionare anche oggi la nostra comprensione del mondo. Sappiamo, del resto, che le espressioni simboliche e gli esseri umani – per riprendere un'idea condivisa da Warburg e dallo stesso Cassirer – interagiscono di continuo, e in questa interazione i simboli attraverso i quali l'uomo si orienta nel mondo sono generalmente «molto più antichi e in un certo senso anche più sapienti degli uomini che li utilizzano, ciascuno nel proprio tempo, cercando di appropriarsene ai propri fini» (Eilenberger 2018, p. 140)<sup>6</sup>.

Così, proprio tornando alle civiltà del passato, possiamo trovare preziose testimonianze dell'importanza attribuita ai simboli nella loro funzione comunicativa. Pensiamo alle primissime forme di scrittura, alle «scritture simboliche». Göbeklitepe, un sito archeologico risalente a 12000 anni fa e scoperto di recente in Turchia, conserva le rovine di un tempio, il più antico di cui siamo a conoscenza<sup>7</sup>. La cosa più interessante del tempio sono le iscrizioni simboliche ancora in fase di decifrazione. Ed è curioso che tale tempio sia stato deliberatamente interrato dai propri costruttori per consentire forse la possibilità che proprio quei simboli, ai quali veniva attribuito un valore universale, potessero essere in seguito riscoperti e divulgati ai fini di una comunicazione di cui ancora oggi ci sfugge il significato.

Altro esempio di scrittura simbolica è il Disco di Festo, che ora si può ammirare nel Museo archeologico di Heraklion a Creta (un disco di terracotta, delle dimensioni di 16 centimetri di diametro e 16 millimetri di spessore, datato intorno al 1700 a.C.; il disco contiene 241 simboli impressi quando l'argilla era ancora fresca). Il suo scopo e significato, e anche l'originaria ubicazione geografica della manifattura, sono ancora discussi, facendo di esso uno dei più famo-

---

6. Si può, comunque, supporre che le civiltà del passato fossero molto più consapevoli del potere dei simboli condividendone il significato. Oggi, al contrario, solo chi ne fa un uso consapevole a fini propagandistici, pubblicitari e politici sembra riconoscere al simbolismo quell'immenso potere che rimane quasi sempre sconosciuto alle masse. Parafrasando ciò che diceva Umberto Eco a proposito dei segni nel 1975, potremmo anche noi affermare: «se i segni possono essere usati per raccontare la verità, essi possono essere usati anche per mentire» (Eco 1993).

7. Tale scoperta sta, in realtà, cambiando il modo tradizionale degli archeologi di concepire la storia dell'umanità.

si misteri dell'archeologia. In apparenza, l'iscrizione fu realizzata imprimendo dei sigilli geroglifici, uno per ogni simbolo, nell'argilla ancora soffice, in una sequenza spiraliforme a partire dal centro verso l'esterno. Il Disco fu poi cotto ad alta temperatura. Il suo carattere unico sembra derivare dal fatto che l'intero testo sia iscritto in questo modo, riproducendo un blocco testuale con caratteri riutilizzabili. A tal proposito il linguista tedesco Herbert E. Brekle, nel suo articolo *Il principio tipografico* della *Gutenberg-Jahrbuch*, ha fatto notare come il disco di Festo sia un antico documento di stampa a caratteri mobili ante litteram (Brekle 2015, pp. 1-10). E ciò ci dà ancora conferma di come la "concettualizzazione simbolica" fosse al centro delle più risalenti forme di comunicazione e pensiero condivise nell'antichità; come, oltretutto, apprendiamo dai geroglifici egizi, segni che componevano un sistema di scrittura monumentale, capace di combinare elementi ideografici, sillabici e alfabetici, usati come sistema di comunicazione simbolica<sup>8</sup>.

Proprio attraverso le antiche forme di scrittura riusciamo, dunque, a comprendere l'importanza accordata ai simboli nelle prime forme di comunicazione. Oggi, questa funzione comunicativa sembra riemergere nel linguaggio mediatico. Si pensi soltanto ai simboli iconografici che si presentano sotto forma d'immagine e assumono il loro significato attraverso le strutture mentali che li elaborano e li riflettono. Dare una forma visiva al reale è un processo che richiede uno sforzo cognitivo. Le immagini sono capaci di esprimere e suscitare emozioni, e non solamente sul piano della coscienza attiva ma anche nel subconscio, funzione questa che l'industria pubblicitaria conosce molto bene. E ciò soprattutto perché le immagini, a differenza del discorso razionale, accedono a territori psichici non governati dalla mente cosciente ed incidono sul nostro modo di compiere scelte al di là di quanto suggerisce la ragione. In tal senso i simboli antichi, che rimandano agli strati più profondi dell'inconscio collettivo, trovano ancora oggi uno spazio d'utilizzo per esigenze comunicative; funzionano meglio sul piano della comunicazione per il fatto che la loro percezione immediata, attraverso processi psico-sociali sedimentati e tramandati nel corso delle generazioni, ha la capacità di informare più facilmente la mente senza il filtro (e l'ostacolo) della coscienza razionale.

Non è allora un caso che temi mitologici e astrologici trovino an-

---

8. L'uso di questo tipo di scrittura era riservato a monumenti o a qualsiasi altro oggetto, come stele e statue, concepiti per essere eterni. La scrittura corrente e quotidiana in Egitto era quella ieratica. Un sistema simile venne utilizzato anche dalla civiltà minoica, tra il 2000 a.C. e il 1650 a.C. circa.

cora oggi grande spazio nel mondo aziendale, come lo zodiaco e suoi simboli. Packard osserva che attraverso i messaggi pubblicitari la comunicazione simbolica agiva sul subconscio collettivo (Packard 1989, p. 9). Ed è così, come si è ricordato, che alcuni simboli e archetipi molto antichi potevano trasmigrare nelle tecniche di comunicazione di massa, utilizzati per diversi fini (soprattutto propagandistici e commerciali), ma comunque rievocati nelle zone oscure del subconscio.

Sulla base di questo quadro, possiamo allora in breve analizzare il modo in cui alcune grandi aziende si sono appropriate di simboli antichi utilizzandoli come propri “loghi”<sup>9</sup> e suscitando, in tal modo, forme (subliminali) di identificazione simbolica che fanno leva su immagini remote sedimentate nel profondo dell’inconscio collettivo.

*Pierce ha affermato che se l’universo è composto esclusivamente da segni, allora gli esseri umani, di necessità, sono degli animali semiotici (Thellefsen-Sørensen 2014).* Altri studi si sono mossi nella stessa direzione (Petrilli, 2017). Le analisi sul potere simbolico hanno così rivelato che simboli tanto antichi come il grifo, il pegaso, il leone alato, la chimera, il grande serpente, il drago, la sirena, la sfinge, l’aquila bifronte ecc. (archetipi universali), sono sopravvissuti nell’immaginario collettivo attraverso epoche e culture differenti. A prescindere dalle qualità soggettive di chi vi entri in contatto e li osservi, indipendentemente dai singoli retaggi culturali, dotti o profani, chiunque presti loro attenzione non può non captare il senso generale di potere che essi emanano, venendone così inconsciamente influenzato.

Tra questi simboli, anche se non sempre raffigurati in modo palese, merita senz’altro attenzione il grifo, figura mitologica che esprime forza e potenza<sup>10</sup>. Grandi aziende come la Powerade e la Saab lo hanno utilizzato come proprio logo. La Powerade, nella campagna pubblicitaria di un suo nuovo prodotto, rievoca appunto Nisroch,

---

9. Il logo, abbreviazione del termine logotipo, è il segno grafico di un marchio. Il marchio è invece l’insieme degli elementi visuali e testuali ovvero, pittogramma più scritta o logo. Questi elementi identificano insieme il codice comunicativo della marca. Ad esempio, nel marchio “Apple”, il simbolo della mela è il pittogramma, la parola Apple, con quel determinato font (*lettering*), è il logo. Pittogramma e font associati costituiscono il marchio della Apple che uniti all’insieme dei valori che l’azienda trasmette costituiscono la marca o il brand. Quindi, se volessimo fare l’analisi di un marchio potremmo dire che questo è costituito da un pittogramma o icona, da un logotipo e da un *payoff*. Si veda <https://www.vanessavidale.it/differenza-marchio-logo/>.

10. Su tali questioni si veda il mio libro *Il Grifo, potere simbolico, mito e storia* (Kolasin 2016).

antica figura di un “demone-grifo”. Leggiamo nel *pay-off* della campagna: «il dio Assiro obliato si è rivitalizzato per dare il nome alla bevanda sportiva». Secondo quanto riportato dall’azienda, la divinità con la testa d’aquila, una volta fonte di potere e protezione per gli antichi Assiri, diventa il simbolo perfetto per gli atleti che vogliono portare il gioco ai più alti livelli agonistici. Leggiamo ancora: «il nome Nisroch è sinonimo di potere», «e questa bevanda con la sua nuova formula X-TREME WHILRWIND!<sup>TM</sup> permetterà agli atleti di sperimentare come doveva essere per Nisroch librarsi sopra l’Assiria e mettere in ginocchio chi osava sfidarlo. Proprio come Nisroch aveva bisogno di coraggio per proteggere chi lo adorava, il Cuore d’Aquila ti darà il coraggio d’aquila di cui hai bisogno per produrre risultati estremi nel campo da tennis, da baseball o nella sala dei pesi. *Nisroch, symbol of power and electrolytes*». La pubblicità finisce con Nisroch che distrugge la palestra con un fulmine, seguito dal messaggio: *The Awesome Power of Ancient Assyria in a Single Bottle* (“L’eccezionale potere dell’antica Assiria in una bottiglia”).

Per un motivo o per un altro, tutte le aziende che usano come proprio simbolo il grifo, vorrebbero trasmettere valori comuni: il potere, la forza, l’invincibilità, l’eleganza. Essendo il grifo un simbolo regale, l’idea che si vuole trasmettere è quella di avere a che fare con una realtà industriale e commerciale ben radicata, possentemente legata ad una solida realtà. In tal modo, tali aziende suggeriscono il loro contatto con le proprie origini antiche, facendo vedere una continuità con un glorioso passato, dicendo metaforicamente di non essersi dimenticate dei propri valori forti e dei loro tradizionali principi. Detto altrimenti, si vuole dimostrare di avere una così ben radicata identità tale da trasmettere fiducia ai propri clienti. Sempre attraverso la figura del grifo, creatura ibrida e forte, si vuole altresì promuovere un senso di protezione e sicurezza. Vi è da aggiungere, poi, che il grifo è un simbolo legato al sole: le aziende che se ne appropriano, trasmettono così anche l’idea della luce, e quindi di trasparenza e apertura verso i propri clienti/consumatori.

Nel logo della Saab, industria automobilistica, si osserva invece la figura di un grifo con la corona. Come nella glittica del I millennio a.C., ciò potrebbe farci pensare al grifo cosiddetto “fenicio-egizio”, che porta la corona secondo il modello dell’iconografia egiziana rappresentante la personificazione del faraone (si noti tuttavia per inciso che tale grifo sembra avere piuttosto la testa di un falco, anziché quella di un’aquila). Al livello comunicativo, si ha anche qui un chiaro messaggio sulla base del quale l’azienda si identifica con il grifo, come se quest’ultimo fosse una vera e propria personifica-

zione dell'azienda.

Vi sono poi altre aziende che utilizzano il grifo richiamando la loro appartenenza a città che nel corso della storia ne hanno fatto l'emblema specifico. Oltre a far propri i messaggi sopraelencati, tali aziende adottano il grifo per enfatizzare il nesso con la comunità cittadina, per trasmetterne i valori: il potere, la virilità e quindi la prosperità, la saggezza, il forte legame con le origini.

Tra tali aziende che si identificano con questo simbolo millenario possiamo ricordarne una che ha sede a Perugia (città che ha come suo emblema il grifo): un'azienda che produce birra e utilizza lo slogan «*Il nostro futuro ha radici antiche*». Qui il grifo coronato si trova in posizione rampante, e tiene tra le zampe anteriori il noto prodotto. Come si deduce chiaramente anche dallo slogan di cui sopra, "Birra Perugia" si vuole presentare come un'azienda ben salda nella propria storia e nei valori antichi che vuole tener vivi promuovendoli soprattutto nei confronti dei giovani.

Anche la figura mitologica della sirena è usata come simbolo di alcune aziende, come si può vedere nel logo della Starbucks, nota impresa mondiale legata al consumo di caffè. Qui la sirena richiama la seduzione, l'incantamento, un canto subliminale che accede alle zone più profonde della nostra psiche. Tuttavia in questo caso il simbolo utilizzato rimanda ad un'immagine convenzionale della sirena che ne fa un ibrido tra il pesce e la donna, mentre in origine, così come ci narrano i miti più antichi, era la composizione tra essere umano e uccello<sup>11</sup>. È interessante notare che nell'operazione pubblicitaria della Starbucks, come per altre aziende dello stesso livello, il simbolo utilizzato come logo finisca per non aver più bisogno del referente linguistico del marchio per richiamare il prodotto. Questa tecnica non è del tutto nuova ma già utilizzata nella sapienza antica come, ad esempio, ci ricorda l'associazione tra le immagini della dea Nemese (dea della "divina retribuzione"), del grifo e della ruota, che se in principio comparivano insieme (le ultime due come attributi della prima), per un processo di sintesi, con il passare del tempo, confidando nella comune recezione dell'associazione, si presentarono senza più la raffigurazione della dea. Bastava, infatti, far vedere i suoi simboli per richiamare la divinità e i suoi valori.

Oltre all'uso di simboli (in prevalenza mitologici), tra le tecniche

---

11. Scrive Jean-Pierre Vernant: «le sirene greche, contrariamente alle nostre, danesi o anche romane, che sono donne-pesce e hanno una coda di pesce, quelle greche sono donne-uccello. Hanno il petto, il busto, le braccia di incantevoli ragazze, mentre in basso il loro corpo è quello di un uccello con zampe e ali da volatile. Stanno appollaiate sopra una roccia e davanti a loro ci sono il prato e il mare» (Vernant 2006, p. 40).

utilizzate dai persuasori dei mass media, compaiono anche parole, colori, ritmi, tagli di luce, movimenti e mudra (posizioni e gesti delle mani), ma in questa sede non ci dilungheremo su tale discorso. Basta solo ricordare che ai colori è riservato un posto notevole nella comunicazione visiva; il colore blu, ad esempio, è molto importante: è spesso usato sia da governi che dal mondo aziendale.

Anche temi esoterici e astrologici sono molto usati nel mondo aziendale, come lo zodiaco e suoi simboli. Gli uomini di antiche civiltà traevano le loro simbologie soprattutto in relazione alla natura (vegetale e animale) o in rapporto alla volta celeste e alle costellazioni. Nei raggruppamenti di stelle che formano le costellazioni, i popoli antichi riconoscevano figure mitologiche e animali. Così, molti dei simboli che ancora vediamo popolare bandiere e marchi aziendali (si pensi alle stelle, alla Luna, al Sole ecc.) hanno una provenienza lontana che rimanda ad immagini sedimentate negli strati profondi della nostra cultura. I più noti (e riconoscibili) sono senz'altro i 12 segni zodiacali, ma anche altri simboli riferiti alle costellazioni danno luogo a configurazioni simboliche il cui significato, per la gente comune, rimane oscuro.

Aby Warburg, nel 1912, attraverso le sue analisi iconologiche, si era impegnato a decifrare l'influenza della mitologia astrale (come essa si conservava nei testi e nelle immagini della pratica astrologica) in quegli affreschi murali di Palazzo Schifanoja a Ferrara che rappresentavano i dodici mesi. «Il simbolismo complesso e fantastico di queste figure – scriveva – ha resistito finora a ogni tentativo di elucidazione» (Warburg 2006, pp. 15-16).

I moderni comunicatori, invece, se tornano allo zodiaco, ai simboli astrali, lo fanno per trovare in essi immagini familiari ma, al contempo, sconosciute nel significato, e non per elucidarne il senso, ma per attribuirgli altri significati utili alla propaganda dei prodotti che vogliono pubblicizzare. Vi è tutta un'ermeneutica dei simboli astrali (e della loro "forza evocativa") che impegna la comunicazione pubblicitaria nell'esercizio della propria influenza sui consumatori. E ciò ci aiuta a comprendere come nel corso del tempo i simboli possono trasmigrare in differenti contesti culturali, ed assumere un significato diverso a seconda delle esigenze comunicative (politiche, sociali, economiche, commerciali ecc.) a cui servono a dare espressione. Ed è proprio così che, nel loro diverso utilizzo, le configurazioni simboliche evidenziano il loro valore strumentale; un valore che, oltretutto, rispecchia il tipo di assetto sociale entro i cui margini diventano importanti veicoli di informazione, propaganda e comunicazione. Del resto, la storia ci ha più volte insegnato

come immagini che hanno ricevuto in passato uno specifico valore culturale, al di là della loro elaborazione originaria, abbiano successivamente trovato un diverso significato ovvero, siano diventati strumenti diversi (e flessibili) a seconda dei livelli di comunicazione che hanno servito; e non si tratta soltanto dei segni zodiacali, ma anche di altri simboli millenari che, nel loro uso più recente (da parte di campagne propagandistiche intensive), hanno trasformato il senso che avevano in origine.

Il mondo aziendale utilizza soprattutto i simboli che appartengono ai gruppi di segni zodiacali riferiti al fuoco e alla terra: il fuoco è legato all'energia, alla libido, al potere, e la terra al denaro, al possesso, alla stabilità e alla sicurezza. È proprio sfruttando la forza evocata da questi elementi che le grandi compagnie riescono ad esercitare la loro influenza sui consumatori. Si pensi soltanto alla *Columbian Pictures Industries Inc.*, produttrice cinematografica e televisiva, che utilizza come suo logo un'immagine che, a ben vedere, rimanda sia al segno zodiacale della "Vergine", per trasmettere le sensazioni emotive che a tale simbolo sono associate, sia ai simboli dell'unicorno o del cavallo bianco (che nella simbologia antica, con dietro il sole, rappresentavano il segno del "Cancro"), per evocare un senso di sicurezza e di "casa". Lo "Scorpione" compare, ad esempio, nello stemma automobilistico "Abarth", e il "Toro" (segno zodiacale di terra che rappresenta soldi, possedimenti e finanze) come logo di compagnie di assicurazione. L'"Ariete", associato a Marte, pianeta che deve il suo nome al dio della guerra (che evoca virilità, forza, strategia, energia, potenza) lo ritroviamo in altri simboli e loghi, e la sua stilizzazione (come "sineddoche", figura retorica che presenta una parte per il tutto) compare nel marchio automobilistico della Volvo (che rappresenta l'antico simbolo alchemico del ferro, scelto per simboleggiare la resistenza dell'acciaio, ma che rievoca anche l'idea della freccia – attributo di Marte – nonché il corno dell'Ariete, per dare al segno il valore di una potenza maschile).

E ancora l'"Ariete" è al centro di altre simbologie. Alcuni loghi di aziende automobilistiche, tra cui quelli giapponesi utilizzano, infatti, immagini che rimandano a segni astrologici riferiti a equinozi o solstizi, ed è proprio a partire da qui che il simbolo dell'"Ariete", associato all'equinozio di primavera (e, dunque, al mese di marzo), ritorna sia nel logo della *Nissan*, nome che in ebraico significa il primo mese dell'anno zodiacale (appunto marzo), che in quello della *Mazda*, nome che in persiano indica lo stesso mese riferito alla figura di Marte.

Se poi osserviamo bene il logo di Mc Donald's, vediamo che la let-

tera “M” (legata logicamente all’iniziale del nome) rimanda ancora alla forma delle corna dell’ariete, prima disegnata su uno sfondo rosso (colore del sole che sorge) e poi su uno sfondo verde (per richiamare l’idea della naturalezza, del sano, dell’“ambient friendly”). Anche qui, associata a Marte (il dio della Guerra), l’immagine dell’“Ariete” simboleggia aggressione, volontà, dominio, energia, libido maschile: ed è proprio attraverso tali espressioni che esercita il suo potere attraente.

Molti *brand* aziendali utilizzano il simbolo del Sole: l’immagine degli amanti di fronte al Sole (utilizzato in molti loghi o come background di diversi programmi televisivi) rimanda, anche se in modo impercettibile e velato, al segno dei “Gemelli”. E sempre al Sole si riferiscono quei simboli che vogliono comunicare la luce. A tal proposito, è indicativa la parola inglese “*light*” che significa “luce”. Sappiamo tutti che per descrivere prodotti che voglio dare un’idea di leggerezza (poche calorie, ecc.) viene utilizzata spesso la parola “*light*” (*Coca-Cola light*, *Amstel light*, *Corona light*), mentre per dare veramente il senso del “leggero” si dovrebbe correttamente scrivere “*lite*”. Quindi, al livello subliminale, la scritta “*light*” suggerisce a chi consuma il prodotto che sta assorbendo la “luce” ovvero, detto in altre parole, che si sta elevando “spiritualmente”.

Tornando allo Zodiaco, anche i segni di aria vengono molto utilizzati, come nel caso del logo della Wolkswagen. Certo, se un oggetto, una cifra, una lettera ecc. è inscritta all’interno di un cerchio, l’occhio concentra “naturalmente” il suo sguardo su ciò che è nel cerchio<sup>12</sup>; ma se, invece, si astrae dal perimetro, la vista segue un’altra direzione. Oltre il cerchio, si ha così l’impressione che le onde della W (di Wolkswagen) proseguano all’infinito, e con ciò riscopriamo il segno zodiacale dell’“Acquario”, riferito a Urano (settimo pianeta del sistema solare in ordine di distanza dal Sole) che rappresenta libertà, movimento giovanile, ecc.: i valori che appunto usava la Wolkswagen nella sua campagna pubblicitaria.

---

12. Rudolf Arnheim, nell’introduzione del suo libro *Il potere del centro*, osservava che la nostra visione del mondo si fonda sull’interazione fra due sistemi spaziali, che possiamo definire cosmico e periferico. «Sappiamo – scriveva – che la materia si organizza cosmicamente attorno a centri il più delle volte caratterizzati da una massa dominante. Entro l’immensità dello spazio astronomico le galassie ruotanti e i sistemi solari o planetari creano tali schemi centralizzati, e nell’ambito microscopico lo stesso accade per gli atomi, con gli elettroni che orbitano attorno al nucleo. Persino nel mondo della nostra esperienza diretta la materia organica e inorganica possiede una libertà sufficiente ad assecondare una tale inclinzione, configurandosi in strutture simmetriche attorno a un punto, a un asse, a un piano centrale. Anche la mente umana concepisce forme centriche, e i nostri corpi compiono danze intorno a un centro» (Arnheim 2011, p. 9).

Anche Saturno, pianeta in passato associato alla malinconia (e alla concezione rinascimentale dell'uomo di genio considerato un melanconico)<sup>13</sup>, trova oggi un diverso significato nelle rappresentazioni pubblicitarie: uno dei suoi "anelli", disegnato parzialmente, ha ispirato, ad esempio, il logo della *Nike*.

Tali esempi ci aiutano, dunque, a comprendere come nel corso del tempo i simboli possono trasmigrare in differenti contesti culturali, ed assumere un significato diverso a seconda delle esigenze comunicative (politiche, sociali, economiche, commerciali ecc.) a cui servono a dare espressione. Ed è proprio così che, nel loro diverso utilizzo, evidenziano il loro valore strumentale; un valore che, oltretutto, rispecchia il tipo di assetto sociale entro i cui margini diventano importanti veicoli di informazione, propaganda e comunicazione. Del resto, la storia ci ha più volte insegnato come immagini che hanno ricevuto in passato uno specifico valore culturale, al di là della loro elaborazione originaria, abbiano successivamente trovato un diverso significato ovvero, siano diventati strumenti diversi (e flessibili) a seconda dei livelli di comunicazione che hanno servito; e non si tratta soltanto dei segni zodiacali, ma anche di altri simboli millenari che, nel loro uso più recente (da parte di campagne propagandistiche intensive), hanno trasformato il senso che avevano in origine. Si pensi soltanto all'antico simbolo della svastica (risalente al quarto millennio a.C. e presente in diverse civiltà come quella indiana, mesopotamica, eurasiatica, cinese ecc. – e simboli simili datati intorno al 15000 a.C. sono stati trovati in Ucraina) usato poi dai nazisti con significato diverso e opposto come segno di identificazione razziale e con connotazioni razziste. Ma si pensi anche alla croce di Lorraine (la doppia croce patriarcale di origine greca), ora presente nel logo della Exxon Mobil Corporation, compagnia petrolifera statunitense (ma anche nei simboli di altre aziende): prima figurava nello stemma dei duchi d'Angiò (divenuti duchi di Lorena dal 1473), e poi divenuta emblema (da contrapporre alla svastica nazista) adottato dalla "Francia libera", movimento di liberazione

---

13. Erwin Panofsky e Fritz Saxl hanno ricostruito queste vicende nel loro libro *Saturno e la malinconia* (Panofsky – Saxl 1983). E hanno mostrato come, attraverso l'ambivalenza di Saturno, capace del più grande disordine intellettuale, ma, in particolari condizioni, ispiratore di sublimi capacità, il filosofo rinascimentale abbia riconosciuto la matrice della sua genialità e nella melanconia l'effetto della consapevolezza delle minacce e delle sofferenze della vita, svelate dalla speculazione a cui il genio è ammesso dall'influenza del pianeta. Sempre secondo gli autori, nell'incisione *Melencolia I* di Dürer, vi è proprio la raffigurazione del concetto rinascimentale della melanconia e in particolare la frustrazione del genio artistico conscio dell'impossibilità per l'artista di accedere al livello più alto di dominio del pensiero, riservato al filosofo.

e resistenza francese durante la seconda guerra mondiale (si poteva vedere nella sua bandiera). La croce, d'altronde, è un simbolo che troviamo ovunque sul nostro pianeta, presso molti popoli, dai tempi più remoti: ha diverse varianti, e ognuna di queste ha un suo significato preciso che ne specifica la funzione.

Anche le lettere, come si è visto per la "M" di Mc Donald's, assumono un valore simbolico molto importante nella comunicazione visiva e, soprattutto, nella pubblicità. La lettera "E", la quinta lettera dell'alfabeto, ad esempio, rappresenta concettualmente l'idea di "quintessenza", e spesso la troviamo nei messaggi pubblicitari posizionata in modo diverso o al contrario, a volte particolarmente evidenziata, o separata, come nel logo della *DELL* (multinazionale statunitense, tra le più importanti al mondo nella produzione di personal computer e di sistemi informatici), della *Intel* (altra multinazionale statunitense di computer), o della *e-trade* (sempre statunitense)<sup>14</sup>.

La lettera più usata è, comunque, la "S", la più "subliminale" e "ipnotica" di tutte le altre, per la sua assonanza con sesso e successo, con serpenti e suono. Particolare è il logo di *ISUSU* (casa automobilistica giapponese): ci sono due "S" ma la seconda è posta all'inverso (in un libro del XIX secolo di Valentinus Strutton, *Celestial Ship of the North*, si dice che "sus" è una parola antica per indicare il Sole, sole dietro il sole, ed è scritta proprio in tal modo). La "S" attrae l'attenzione mentale anche per la sua forma "serpentina" che evoca, infatti, il serpente, simbolo ctonio che rimanda al mondo del profondo, alla caverna (e per estensione simbolica all'utero) ma anche alla medicina, alla cura e quindi alla salvezza (non a caso l'immagine del serpente compare nel simbolo dei farmacisti). Dopotutto, proprio tali caratteristiche fanno del serpente una figura molto importante nelle mitologie della creazione (Kolasin 2018, p. 171).

In diversi passi della sua conferenza del 1923, *Il rituale del serpente*, ancora Aby Warburg evocava il terrore primitivo che il serpente, «l'animale più inquietante», riesce a scatenare nell'uomo. Nessun altro animale forse, reale o immaginario, possiede una «carica fobica» altrettanto grande ed è capace di provocare stimoli psichici primordiali radicati nell'evoluzione biologica dei primati. Ed è appunto per questo che si spiega il suo alto valore simbolico e la diffusione del suo culto in tutte o quasi le civiltà e le religioni. Attraverso lo studio dei culti dedicati al serpente presso gli indiani Pueblo del

---

14. Come la "E" anche il numero 5 viene usato moltissimo nei *brand*, come nel caso di *Chanel n.5*, o di *Pentagon*.

Nordamerica, Warburg, stabilendo anche un confronto con altri riti pagani, poteva pertanto ravvisare nella venerazione del *serpente* il «più vitale dei simboli di culto»: «come tutti i pagani della terra, anche gli indiani Pueblo entrano in relazione con il mondo animale – ed è ciò che chiamiamo totemismo – spinti da un timore reverenziale, poiché credono di riconoscere nelle varie specie i miti autentici delle loro tribù» (Warburg 2001, p. 31). Essi potevano, altresì, rintracciare una connessione magico-causale fra il «serpente sagittato e il fulmine», o tra il serpente e la figura del cerchio.

Per chi voglia raffigurare simbolicamente il divenire, le salite e le discese della natura, gradini e scale rappresentano l'esperienza primigenia dell'umanità. Sono il simbolo della conquista dello spazio verso l'alto e verso il basso, così come il cerchio – il serpente attorcigliato – è il simbolo del ritmo del tempo. [...] Salire è l'*excelsior* dell'uomo, il quale dalla terra tende al cielo: è l'atto simbolico per eccellenza, che conferisce all'uomo deambulante la nobiltà del capo levato, rivolto verso l'alto (Ivi, p. 26).

Tuttavia, ci avvisa ancora Warburg, nella visione pessimistica del mondo al «serpente come demone» fa da contraltare, sempre nell'antichità, un dio serpente nel quale «possiamo finalmente salutare l'umana, raggianti bellezza classica» (Ivi, p. 51). Non a caso Asclepio, il dio della salute dell'antichità, ha come simbolo il serpente attorcigliato al suo bastone (e i suoi tratti sono quelli che nella scultura classica caratterizzano il salvatore del mondo). Questo antico dio delle anime defunte ha le sue radici nel regno sotterraneo, dove vive e dimora il serpente. Ed è in forma di serpente che viene adorato agli inizi. «Attorcigliato al suo bastone è lui, ovvero l'anima dipartita del defunto, la quale continua a vivere e riappare in sembianze di serpente» (Ivi, p. 54). Perché il serpente non è soltanto il morso letale che annienta; «deponendo la spoglia esso mostra con il suo esempio come il corpo, abbandonata la pelle – sgusciando per così dire dall'involucro corporeo – possa non di meno continuare a vivere» (*Ibid.*). Il serpente può infilarsi nella terra e riemergere.

Il ritorno dalla terra, dove riposano i morti, e insieme la capacità di rinnovare la spoglia, fanno del serpente il simbolo più naturale dell'immortalità e della rinascita da una malattia o da un pericolo mortale. «Nel tempio di Asclepio a Kos, l'isola tra la Grecia e l'Asia Minore, una statua – scrive ancora Warburg – rappresenta il dio trasfigurato in sembianze umane, con in pugno la verga attorno a cui si attorciglia il serpente» (*Ibid.*)<sup>15</sup>.

15. Non possiamo in questa sede ripercorrere la simbologia del serpente così come in uso in tutte le diverse culture dove assume un valore particolare, come, ad esempio, l'indiana.

Oggi, in realtà, i pubblicitari attivi nel mondo della comunicazione visiva, guardano più che altro al fascino esercitato dal serpente sugli uomini, dovuto alle stimolazioni che la mera vista dei suoi movimenti sinuosi trasmette al loro sistema neurovegetativo. Ed è così che i serpenti compaiono negli spot pubblicitari e nei brand di grandi aziende. Ad esempio, nel logo e nel simbolo dell'*Alfa Romeo*, oltre alla croce rossa sul fondo bianco (simbolo di Milano), si vede un grande serpente, simbolo della famiglia Visconti, con un uomo in bocca, e non si sa se il "biscione" lo stia mangiando oppure l'uomo stia uscendo dalla sua bocca, rinnovato, come appunto lo interpretano i proprietari dall'azienda automobilistica. L'ambivalenza del simbolo (associato alle diverse proprietà del serpente), trasmettendosi al sistema neurovegetativo, risale, così, nel profondo dei processi psichici, nelle zone più oscure del nostro inconscio collettivo. Anche gli archetipi simbolici sessuali sono molto utilizzati nella pubblicità: la lettera X (del cromosoma femminile) compare in alcuni prodotti destinati ad un pubblico maschile, come nel caso del profumo *Paco Rabanne XS*. E molto presenti sono anche le figure archetipiche androgene, che suggeriscono un'idea di unità e compenetrazione spirituale, come si vede nella pubblicità di *Yves Saint Laurent*, dove il femminile e il maschile diventano un corpo unico con due teste, una dietro l'altra. Si tratta sempre di un concetto archetipico (il maschio e la femmina assorbiti in un unico essere), di un'immagine del simbolismo arcaico.

Altri simboli di natura spirituale (collegati a concetti mitologici e filosofici) trovano un grande spazio nelle campagne pubblicitarie, anche per prodotti che non hanno nulla a che vedere con la spiritualità, ma che la suggeriscono lasciando così (attraverso immagini e suoni che toccano nel profondo) la sensazione ai consumatori di elevarsi a gradi di esistenza più alti e sublimi.

Frequenti, in ultimo, sono anche i giochi di parole (ottenuti con lo spostamento delle lettere), usati nella tecnica pubblicitaria per trasmettere simbolicamente un senso che rimane a prima vista nascosto, ma che opera a livello subliminale: la scritta *EVIAN*, che in que-

---

È però interessante fare un breve accenno proprio a quest'ultima civiltà, dove ancora oggi il serpente, nel rituale della cremazione, assume un ruolo particolare. La tradizione induista vuole, infatti, che per i morti in seguito ad un morso di un serpente, non si proceda alla cremazione del loro cadavere, che invece viene gettato direttamente nel Gange con una pietra al collo. Il fuoco purifica, ma non tutti gli indù vengono bruciati: i guru ed i santi che hanno raggiunto in terra la liberazione vengono gettati direttamente nel fiume, perché le loro anime sono già uscite dal ciclo delle reincarnazioni, e lo stesso avviene per i bambini, le donne incinte e gli animali sacri, come il serpente e le vacche. Anche chi è morto a causa del morso di un serpente, pertanto, può essere considerato già purificato.

sta forma non ha alcun significato, (del marchio francese di acque minerali), letta all'inverso, dà come risultato *NAIVE*, che sempre in francese vuol dire "ingenuo", "innocente". Ecco qui che, per tale spostamento, l'acqua pubblicizzata trova una sua assonanza simbolica con l'idea di purezza e innocenza.

Ora, questa breve indagine sull'uso strumentale dei simboli nelle nuove tecniche di comunicazione di massa, ci rimanda a quel processo socio-culturale di simbolizzazione che caratterizza la vita psichica e mentale degli uomini fin dagli albori delle civiltà che popolano il pianeta. Proprio nelle stratificazioni simboliche, infatti, e sin dal pensiero mitico, possiamo riconoscere quelle forme concettuali che permettono all'uomo di comprendere il mondo, e proprio in tal senso possiamo anche cogliere un tratto tipico, forse tra i più importanti, della storia dell'umanità: un tratto che ci permette di definire l'uomo come creatore e fruitore di simboli, ovvero come *homo symbolicus* che deve, appunto, la sua "umanità" alla capacità di simbolizzazione del reale.

In tal senso, chi si occupa oggi di simboli, non può che sviluppare un'ermeneutica dei fenomeni simbolici che gli permetta di risalire agli strati di senso trattenuti nei processi di simbolizzazione; che gli permetta, dunque, d'interpretare e di decifrare le immagini e le "allegorie" entro i cui termini si sviluppa il significato dei segni.

Ciò, oltretutto, oltre le ricerche iconologiche, chiama in causa gli studi psicoanalitici, specialmente di matrice junghiana. Proprio Jung, infatti, nella sua psicologia analitica degli archetipi, ci ha ricordato come questi ultimi non siano altro che immagini e forme basiche ereditate collettivamente, divenute parte di noi: simboli, detto altrimenti, "stampati" nella nostra psiche (Jung 1980, p. 212).

Per altri versi, anche gli studi antropologici ed etnografici hanno dato un valido supporto al nostro percorso di indagine<sup>16</sup>. Questi studi ci permettono di capire come il pensiero simbolico continui a influenzare e a condizionare anche oggi la nostra comprensione del mondo, e come la "concettualizzazione mitica" (per usare ancora il linguaggio di Cassirer) sia tuttora operante nel nostro linguaggio; ci permettono di risalire ai processi di strutturazione simbolica e alle forme del mito e della religione che, se anche perseguono orientamenti del tutto diversi da quelli delle scienze naturali (perché diffe-

---

16. Vi è senza dubbio una vasta letteratura antropologica ed etnografica sul pensiero simbolico. In questa sede mi limito a ricordare che Bruce Lincoln ha evidenziato come niente ha avuto un effetto così importante nella costruzione della società quanto i simboli (Lincoln 1989). Abner Cohen ha sottolineato come con gli atti simbolici noi creiamo e ricreiamo in continuazione la nostra individualità, la totalità della nostra persona (Cohen 1977).

rente è il loro criterio di rilevanza), ci mostrano il mondo sotto un aspetto diverso, conferendogli quel suo senso specifico che ancora oggi pervade il nostro modo di pensare e comunicare.

È a partire da qui che possiamo comprendere come i simboli antichi (per la loro complessa natura affettivo-cognitiva) hanno ancora la capacità di “trasformare” le menti e mobilitare l’azione (soprattutto i consumi, per ciò che riguarda le tecniche di comunicazione di massa); come il loro utilizzo, specialmente per quanto attiene la loro “strumentalizzazione” nelle campagne pubblicitarie, contribuisca a plasmare il comportamento dei fruitori e dei consumatori.

Ed è qui che troviamo un terreno di incontro tra sociologia, iconologia, psicoanalisi e antropologia (secondo le esigenze di un’ottica interdisciplinare): un incontro che pone in relazione il pensiero razionale con quello simbolico, il *mythos* con il *logos*, mettendo a fuoco anche gli aspetti culturali, sociali e biologici di tale distinzione. Ciò che distingue il pensiero simbolico (mitologico-mitico) da quello razionale, non va ricondotto all’ordine di una differenza ontologica, ma ai diversi modi in cui l’essere umano conferisce al mondo dell’esperienza una struttura mediata simbolicamente (sia essa scientifica, logica, razionale, o mitica, artistica e religiosa).

I messaggi simbolici hanno bisogno, in effetti, di essere vivificati perché non presentano solo informazioni ma ravvivano le emozioni di chi li riceve (D’Andrade 1984, p. 105). La grande importanza dei racconti simbolici non sta nel loro significato o nel loro essere veri o falsi, quanto nel loro effetto ovvero, usando l’espressione di Bordieu, nella loro «*efficacitè*», nella loro capacità di trasformare emotivamente le cognizioni che gli uomini hanno di se stessi e del mondo che li circonda (Bourdieu 1982, p. 124); ma non solo le cognizioni coscienti: vi sono infatti, messaggi nascosti nei simboli che, deviando l’attenzione dalla loro essenza reale (Ivi, p. 122), producono effetti del tipo di quelli che alcuni studiosi hanno ascritto ai “messaggi subliminali”. I moderni comunicatori, coloro che con cognizione utilizzano le più avanzate e potenti tecniche di comunicazione di massa al fine di produrre reazioni e ottenere consensi, ben conoscono tali processi. È allora per noi interessante indagare come il potere strumentale dei simboli continui ad esercitare una sua efficacia comunicativa in quella che possiamo chiamare l’“era digitale”.

## 5. Il nuovo spazio planetario e il simbolismo nell'era digitale

Manuel Castells, studioso del «mondo delle reti», ragionando sulla trasformazione sociale dello spazio e soffermandosi sul concetto di «spazio dei flussi», ha evidenziato come, nel mondo attuale, il costante implemento delle comunicazioni spinga verso una crescente tensione e articolazione tra «spazio fisico» e «spazio dei flussi» (Castells 2004).

La comunicazione elettronica dispone una nuova forma di socialità. Nella società dell'informazione, infatti, il "network" assume un ruolo centrale e nodale; diviene un elemento essenziale che riguarda aziende e imprese, persone fisiche, media e governi e che consente una comunicazione flessibile e organizzata da tecnologie informali.

È la logica della connessione flessibile, mutevole, fragile: la logica della comunicazione come informazione, della *connettività* (non della *comunità*) senza durata; l'ideale della "relazione pura", immateriale, non-territoriale (come Internet). Milioni di persone e di istituzioni in tutto il mondo – lo avvertiva già Pierre Lévy – collaborano alla costruzione e all'organizzazione dell'immenso ipertesto del *World Wide Web* (Lévy 1997, p. 38). Un ipertesto (sorta di linguaggio utilizzato per descrivere simbolicamente i documenti ipertestuali disponibili sul web) che rappresenta la "forma" entro cui si presentano le informazioni che consentono di ampliare lo spessore ottico delle apparenze del mondo reale (Virilio 2000, p. 14).

Le nuove tecniche della visione sintetica, producono un nuovo "effetto di realtà" (che dalla «*realtà attuale*» delle apparenze immediate corre verso la «*realtà virtuale*» delle «trans-apparenze mediatiche»). Tutto ciò, come si può ben capire, non solo definisce le coordinate geografiche di un nuovo spazio planetario (il mondo globale, "in rete", sistema definito da nuovi parametri spaziali, tecnologici, economici e politici), ma cambia anche il modo attraverso il quale valorizziamo i processi simbolici. Il regno dell'immagine, rafforzato dallo sviluppo delle reti di comunicazione, accentua nello stesso tempo – come dice Augé riferendosi ad Eco – il «carattere "iperreale" del sistema e la crescente indistinzione tra realtà e fiction» (Augé 2009, p. 35). Nel mondo dell'immanenza (mondo da consumare subito) e della comunicazione generalizzata, l'immagine rimanda all'immagine, il messaggio al messaggio, ma si tratta, pur sempre, di un mondo inconcepibile senza l'intromissione (e l'intermediazione) dei *media*: dei mezzi di comunicazione di massa

che definiscono, con la forza dei simboli, la nostra relazione con lo spazio e con il tempo e i nostri criteri di “bello”, di “vero”, di “normale” e di “bene”. Di qui, in un senso più generale, si realizza una condizione del mondo che tende ad assumere sempre più velocemente i caratteri di una nuova “totalità” e di una nuova “omogeneità”.

L'epoca della globalizzazione, della «virtualizzazione» e della «mondializzazione del tempo dell'informazione» (Virilio 1994, p. 15), rappresenta definitivamente se stessa – nei termini offerti dal linguaggio informatico – attraverso il paradigma della rete universale. Il suo modello non è più geometrico, ma informatico: il *web*, l'*ipertesto*, il *cyberspazio*. E ciò comporta una diversa valutazione sul piano della sua stessa rappresentazione simbolica: il modello informatico espone un'immagine senza rappresentazione. Dice Jean Baudrillard:

nella sfera del Virtuale – del numerico, del computer, del calcolo integrale – nulla è rappresentabile. Non è una scena e non c'è distanza né sguardo critico o estetico: è l'immersione totale, e le innumerevoli immagini che ci vengono da questa sfera mediatica non appartengono all'ordine della rappresentazione ma a quello della decodificazione e del consumo visivo. Quelle immagini non ci istruiscono, ci informano, ed è impossibile risalire da esse a una qualsiasi realtà sensibile (Baudrillard 2006, p. 65).

La “cultura digitale” che sostiene questo processo di “virtualizzazione” del reale, come hanno sottolineato diversi sociologi, sta cambiando non solo il nostro mondo di vita, ma sta trasformando anche il modo in cui esperiamo e percepiamo la realtà.

Zygmund Bauman, ad esempio, ha utilizzato la dicotomia «on-line/off-line» per spiegare come l'adattamento culturale alle condizioni create da internet e dall'era digitale, renda la nostra attenzione sempre più incostante, incapace di concentrarsi a lungo e di spingersi in profondità. Proprio per questo, a testimoniare tale condizione, i messaggi elettronici (email, twitter, whatsapp ecc.) sono semplici e brevi: per comunicare prima che l'attenzione svanisca (Bauman 2012, p. 18). E per tale esigenza questa comunicazione si serve di codificazioni simboliche.

“Semplificazione”, “riduzione”, “brevità”, sembrano ora i tratti che, con più precisione, caratterizzano l'“era digitale”. E tali tratti, non a caso, definiscono i “messaggi” quali tipiche forme simboliche di comunicazione del nostro tempo.

Tuttavia, la “digitalizzazione” comporta anche una trasformazione dei processi culturali (sempre più “planetari”) entro i quali inscriviamo la nostra esistenza sociale, e dei processi mentali attraverso

i quali percepiamo e diamo espressione al reale, specialmente sul piano delle procedure comunicative. È proprio attraverso queste, infatti, che possiamo vedere come l'interazione tra l'uomo e la tecnologia digitale modifichi il modo di cui gli individui si rapportano tra loro; ma ancor di più ci permettono di capire come, attraverso la mediazione simbolica – attraverso l'assimilazione e l'introyezione di simboli resi conformi e disponibili ad una circolazione e ad una fruizione universale –, si creino modelli sociali tendenti all'omologazione e all'uniformazione culturale e alla standardizzazione dei comportamenti (specialmente riguardo ai consumi). E ciò, come prima si è visto, rimanda alla capacità strumentale di trasformare antiche simbologie (istantaneamente riconoscibili da tutti perché sedimentate negli strati profondi della psiche) in "brand" efficaci sul piano comunicativo, in grado di penetrare (e condizionare) irreflessivamente le coscienze individuali.

In fin dei conti, la digitalizzazione permette di dissimulare la forza dei simboli in forme che solo apparentemente assumono un altro valore. E ciò lo capiamo specialmente in relazioni alle immagini, che in questo processo di rarefazione finiscono per assumere il valore di simboli astratti dal contesto culturale entro il quale si sono formati. Si tratta, dunque, di un processo, se così possiamo chiamarlo, di "de-culturalizzazione" e di "de-differenziazione" dei simboli, che stereotipati e standardizzati a livello di "forme-immagini" semplificate e depurate dalla loro specificità culturale, possono agganciare e penetrare livelli mentali come puri "segni-messaggi", al di là delle differenze dei mondi sociali entro i quali si trovano a circolare.

Questa depurazione dei simboli (da ogni valore – culturale, politico, sociale ecc. – che non sia riconducibile alla loro "forma-immagine" astratta) permette dunque alla comunicazione simbolica di agire a livello "subliminale" ovvero, di penetrare negli strati profondi di un inconscio collettivo, "delocalizzato", "deterritorializzato" e "sradicato" rispetto ai processi di identificazione basati sulle specificità culturali. Solo in tal modo – ed è questo uno dei maggiori effetti della cosiddetta "rivoluzione digitale" – i simboli riescono a "colonizzare" le menti di soggetti appartenenti a contesti culturali diversi e a diffondersi a livello planetario, grazie alla loro semplificazione e riduzione formale ad "immagini-segno" in grado di raggiungere ovunque e chiunque nel mondo senza lo sforzo dell'apprendimento critico cosciente; e solo in tal modo riescono a sviluppare una comunicazione realmente globale. Più le immagini si riducono a icone elementari, più sono in grado di penetrare le menti individuali, sorpassando in tal modo le resistenze prodotte dal linguaggio verbale

ovvero, dalle tradizioni linguistiche locali, culturalmente fondate e, per questo, permanenti nella loro inassimilabile diversità storica (poiché le lingue umane sono estremamente differenti tra loro).

Tutto ciò, a ben vedere, nel superamento delle barriere linguistiche (particolari, culturali, locali), tende, in qualche modo, a ricondurre l'immagine all'idea di una "forma simbolica pura" come presupposto "naturale" di ogni comunicazione (subliminale). Tale processo di "naturalizzazione" aveva, in effetti, già incontrato una sua confutazione nella "semiologica critica" di Roland Barthes. Per il semiologo, infatti, al contrario delle società «primitive» che fondano la loro logica al fine di passare dalla natura alla cultura, le società moderne, «confondendo» la loro logica, non farebbero altro che ripararsi dietro un «ritorno mitico» dal culturale al naturale, che paradossalmente caratterizza la maggior parte delle ideologie e delle morali del nostro tempo (Barthes 1991, p. 24). Posizione questa, che aveva già trovato un suo precedente supporto in Emile Benveniste, secondo il quale non esistendo «relazione naturale, immediata e diretta fra l'uomo e il mondo, né fra l'uomo e l'uomo», occorre pensare, come intermediario, «quell'apparato di simboli che ha reso possibili il pensiero e il linguaggio» (Benveniste 1990, p. 39).

È, dunque, ancora al potere strumentale dei simboli che dobbiamo guardare per riconoscere nella "cultura digitale" quelle tecniche di comunicazione di massa che proprio attraverso la "naturalizzazione" dei processi simbolici riescono a penetrare gli strati profondi della psiche individuale, gli stessi che, nel riconoscimento subcosciente d'immagini archetipiche depurate da ogni riferimento a caratteri culturali specifici, possono accedere alle "pure" sedimentazioni simboliche risalenti alle più remote elaborazioni dell'inconscio collettivo.

E qui, per altri versi, rincontriamo la "teoria critica" dei Francofortesi ovvero, quelle *Lezioni di sociologia* curate da Horkheimer e Adorno nel 1956 e dedicate, appunto, ai «demagoghi» e alla «tecnica del dominio delle masse» (Horkheimer-Adorno 1966, pp. 87-101).

Si sente spesso affermare – scrivevano – che i moderni mezzi di comunicazione di massa – cinema, radio, televisione ecc. – offrono a chiunque ne disponga la sicura possibilità di pervenire al dominio delle masse mediante manipolazioni tecniche: ma non sono i mezzi di comunicazione di per sé il pericolo sociale, e il loro conformismo non fa che riprodurre e amplificare la preesistente disponibilità alla dedizione ideologica, che trova poi il suo oggetto nell'ideologia presentata dai mezzi di comunicazione di massa alle vittime, consapevoli o inconsce. Il contesto operativo di questi tre elementi – disponibilità, stimolo e

reazione – è stato messo in risalto da indagini sociologiche recenti sui mezzi di comunicazione di massa condotte utilizzando gli strumenti della psicologia del profondo: si è visto come il “demagogo opera con mezzi psicologici, sulla base di predisposizioni psichiche; ma queste predisposizioni, come i fini cui tende l’opera del demagogo, sono socialmente condizionate”. La massa è un prodotto sociale – non un’invariante naturale; un amalgama ottenuto sfruttando razionalmente fattori psicologici irrazionali – non una comunità posta in originaria prossimità all’individuo. Essa dà agli individui un illusorio senso di prossimità e unione: ma proprio questa illusione presuppone l’atomizzazione, alienazione e impotenza dei singoli (Ivi, pp. 95-96).

Horkheimer e Adorno guardavano appunto alla psicoanalisi e alla «psicologia del profondo» per comprendere la sociale capacità pervasiva delle tecniche di comunicazione di massa e i suoi effetti sul comportamento individuale e collettivo. Un anno dopo, nel 1957, ritornando sulle «forze razionali e irrazionali che interagiscono nei moderni movimenti di massa» attraverso una ricerca (condotta anch’essa con un ampio ricorso alle categorie della psicologia sociale e della psicoanalisi) sull’astrologia nella società americana contemporanea, Adorno continuava, in qualche modo, ad occuparsi dell’uso strumentale dei simboli (dello zodiaco) nelle tecniche di comunicazione (Adorno 1985). E finiva per affermare che, nel quadro della funzione comune di promozione della conformità sociale svolta dai mass media, ciascuno dei mezzi in questione – il cinema, la televisione, le rubriche di psicologia popolare e quelle di astrologia – ha metodi specifici di manipolazione, specifici destinatari e una specifica mescolanza di irrazionalità ed esigenze razionali.

Ora, a distanza di anni, la “cultura digitale” estesa a livello planetario, ci fa comprendere meglio quale sia il rapporto che gli uomini intrattengono con i simboli nell’ambito di processi tecnici di comunicazione di massa divenuti sempre più invasivi negli strati profondi della psiche individuale. Come si è visto, attraverso la “stilizzazione” subliminale di simboli utilizzati come “*brand*” di produzioni industriali, la simbologia antica continua a comunicare e informare, ma il suo linguaggio, per lo più strumentale, è quello della potenza senza immagine che sta dentro le immagini e che, come tale, conferisce a ogni immagine il suo effetto coercitivo (Hillman 1991, pp. 106-107). Tale è la potenza dei simboli che proprio oggi, nella globalizzazione dei supporti digitali, trova il suo principale strumento tecnico di persuasione e controllo. E ciò non riguarda soltanto una cultura tra le tante, ma investe ormai la comunicazione simbolica a livello planetario.

## 6. Verso un nuovo umanesimo planetario

Ora, come possiamo ripensare oggi, a tali condizioni, la potenza dei simboli? Che valore dare all'umanesimo nell'epoca della digitalizzazione planetaria?

Tornare a vivere *nel* mondo vuol dire, per noi, riabbracciare l'"umanesimo", riconsiderare l'uomo, come *persona*, nel suo rapporto con la natura, con la cultura e con gli altri; vuol dire aprirsi alla pluralità delle differenze che definiscono l'esperienza concreta di ciò che è propriamente umano, di ciò che è "*vivente*" in relazione alla Terra, alla Biosfera, all'insieme degli astri, all'energia, tutto quel che gli esseri umani, fin dalle loro prime forme di civilizzazione, hanno compreso ed espresso in forma simbolica.

Ed è a partire da qui che l'"umanesimo", chiamato oggi ad assumere una nuova forma, riacquista un carattere "cosmico" e "universale", portatore di una scienza complessa in cui ogni sapere (al di là di ogni rigida divisione disciplinare) è strettamente interconnesso con gli altri; un nuovo "umanesimo", dunque, capace di comprendere l'umano nel suo *essere vivente* in ogni presenza concreta, psicologica, sociale, culturale, religiosa, biologica, politica, economica ecc.

Mai come oggi, infatti, nella "deterritorializzazione" di un mondo che ha svincolato i processi di produzione simbolica dal loro contesto culturale specifico, che riconosce sempre più alle tecniche digitali la capacità di diffondere informazioni al livello globale (al di là delle tradizionali frontiere geografiche e linguistiche), possiamo cogliere nella circolazione dei simboli i tratti fondamentali di un processo che chiamiamo, appunto, «planetario»: lo stesso processo che i Greci – come ricordava Kostas Axelos in un libro 1966 – attribuivano ad un «erratico vagare» (Axelos 1977).

E ciò ci consente non solo di riconoscere nei processi di produzione dei simboli l'esercizio di un'utilità strumentale al servizio delle grandi campagne di comunicazione, ma anche di riconsiderare le configurazioni simboliche, nel loro valore espressivo, come "patrimonio dell'umanità". Sì, perché la capacità di creare simboli è ciò più caratterizza l'uomo in quanto tale; anzi, è ciò che rende propriamente umano l'uomo (a differenza delle altre specie animali), ciò che lo riconduce alla sua umanità.

I simboli stessi, sia pur come espressioni dei diversi contesti culturali in cui trovano la loro elaborazione, trattengono e rappresentano ciò che vi è di più umano nell'uomo. Sono ciò che attesta la possibilità specificatamente umana di trascendere il proprio presente,

di superare la condizione di immediatezza puramente animale, di oltrepassare la datità di ogni determinazione meramente biologica. Nei simboli vi è la cifra dell'umanità. Pur nella loro "immaterialità" definiscono concretamente l'uomo nella sua storicità. La loro virtù creatrice costituisce nell'uomo un essere propriamente umano, l'*homo symbolicus* appunto.

Non serve ritornare a Durkheim per comprendere come la dimensione simbolica penetri le coscienze individuali, riformulandole a propria immagine; per capire, detto altrimenti, come ogni processo di simbolizzazione consista in una socializzazione metodica degli individui. I simboli – come espressione culturale di una continua elaborazione sociale – si formano per mezzo di un'attività che lungi dall'essere opera o proprietà di qualcuno in particolare, è il prodotto di un'elaborazione collettiva, ed esprimono la collettività senza nome che ne fa uso<sup>17</sup>.

Abbiamo compreso che i simboli servono un'utilità strumentale, tanto più potente quanto più è forte la tecnica che la sostiene, e abbiamo capito che con la "rivoluzione digitale" tale strumentalizzazione raggiunge una diffusione estesa all'intero pianeta. Ma proprio a partire da qui, oltre le intenzioni commerciali e propagandistiche degli addetti alla comunicazione di massa comprendiamo, al contempo, che proprio in questa dislocazione simbolica si annuncia l'opportunità di ripensare il processo di simbolizzazione come un tratto specifico dell'esistenza umana estesa a livello globale, e come esperienza condivisibile e comunicabile universalmente (al di là delle barriere culturali, sociali e politiche che strutturano la nostra vita associata).

Appunto perché entità immateriali, forme astratte ridotte all'essenzialità dell'immagine, i simboli, si è visto, riescono oggi a circolare nello "spazio virtuale" della comunicazione digitale, e proprio in tal senso possono diventare veicoli di "universalizzazione"; ma solo se per "universalizzazione" non intendiamo un processo che afferma un modello già dato e precostituito dogmaticamente secondo i rigidi schemi di una Ragione elevata a principio di universalità. Dobbiamo accedere, infatti, a un concetto di "universalità" che ci consenta di considerare le costruzioni simboliche nella stessa direzione in cui François Jullien ha ripensato l'etica ovvero, come apertura alla continua promozione dell'umano (Jullien 2018,

---

17. Sappiamo, tuttavia, che i simboli includono ed escludono, uniscono e dividono a seconda dei rapporti sociali di cui sono espressione. Su tali problemi si rinvia a un mio precedente lavoro (Kolasin 2016).

pp. 69-70).

Tale prospettiva ci consente di considerare il simbolico non come un “patrimonio” che rimanda a una versione definitiva data per tutta l’umanità a venire, ma come una «risorsa», «una forza portatrice di universalità», se per questa intendiamo un orizzonte verso cui tendere, mai universalmente dato ma sempre aperto ed esposto a un immaginario inappropriabile e inesauribile. In ciò, dal nostro punto di vista, risiede veramente il “potere” dei simboli; e in tale direzione si dispiega la possibilità di un “umanesimo planetario”.

Al di là del loro utilizzo meramente strumentale, i simboli hanno il potere “immateriale” di “collegare”, di “congiungere” (il *symbolon* in greco è l’anello di congiunzione), di stabilire rapporti tra persone e tra queste e ciò che è “altro” (“sempre altro”) da loro. Ed è proprio in tal senso che le tecniche digitali, pur nelle loro contraddizioni, possono ancora favorire un processo di simbolizzazione dislocato territorialmente; un processo, pertanto, “planetario” a cui noi oggi affidiamo la possibilità di ripensare e articolare un nuovo umanesimo “plurale”.

Ecco, allora, la chiave analitica, il vantaggio cognitivo che ci permette di spostare lo sguardo, di svincolarlo dai consolidati schemi interpretativi di gran parte delle scienze sociali<sup>18</sup>. I processi di globalizzazione hanno certo “livellato”, sul piano economico, politico e sociale, il nostro mondo di vita ma, al contempo, ci hanno consegnato ad un nuovo spazio transitorio e plurale, del quale appunto le narrazioni mitologiche offrono una tra le più efficaci figurazioni simboliche.

Possiamo così suggerire che il processo di “de-istituzionalizzazione” del pensiero (fondato su identità fisse e immutabili) è il prezzo che dobbiamo pagare per ripensare realmente la pluralità, la molteplicità e transitorietà delle nostre attuali forme di vita sociale. Proprio per questo, nel momento di trasformazione e incertezza in cui viviamo, la prospettiva aperta da un nuovo “umanesimo planetario” ci offre un diverso modo di guardare, di osservare attraverso le differenze, prima ancora che si istituzionalizzano le categorie logiche del pensiero; ci offre un tramite verso quell’*indeterminabile* di cui, comunque, come sociologi, dobbiamo parlare.

---

18. In realtà, a tale livello, si tratterebbe di ripensare un’archeologia sociologica capace di ritrovare nei segni del nostro presente i tratti simbolici di un mondo creduto lontano, desueto, ma ancora ineluttabile e attuale. A tal proposito si rinvia a un mio precedente lavoro (Kolasin 2018, pp. 24-25).

## Bibliografia

- Adorno T.W., *Stelle su misura. L'astrologia nella società contemporanea*, Torino, Einaudi, 1985.
- Augé M., *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al contempo*, Milano, Elèuthera, 2009.
- Axelos K., *Marx e Heidegger*, Napoli, Guida, 1977.
- Barthes R., *Sociologia e sociologica. A proposito di due recenti opere di Claude Lévi-Strauss*, in *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991.
- Baudrillard J., *Il patto di lucidità o l'intelligenza del male*, Milano, Raffaello Cortina, 2006.
- Bauman Z., *Cose che abbiamo in comune. 44 lettere dal mondo liquido*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- Benveniste E., *Uno sguardo allo sviluppo della linguistica* in *Problemi di linguistica generale*, Milano, Saggiatore, 1990.
- Bourdieu P., *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- Bourdieu P., *Language & Symbolic Power*, Cambridge, Polity Press, 1992.
- Bourdieu P., *Sullo Stato. Corso al Collège de France*, vol. I (1989-1990), Milano, Feltrinelli, 2013.
- Bourdieu P., *La forza del diritto*, Roma, Armando Editore, 2017.
- Brekle H.E., *Typographie: Begriffsklärung und eine Theorie der Paläotypographie*, 2015, <https://epub.uni-regensburg.de/31851/1/Pal%C3%A4otypographietheorie>.
- Cassirer E., *Saggio sull'uomo. Una introduzione alla filosofia della cultura umana*, Roma, Armando Editore, 1971.
- Cassirer E., *La filosofia delle forme simboliche. I. Il Linguaggio*, Milano, Sansoni, 2004.
- Castells M., *La città delle reti*, Venezia, Marsilio, 2004.
- Cohen A., *Symbolic action and the structure of the self*, in Lewis I. (a cura di), *Symbols and sentiments, Cross-cultural studies in symbolism*, London-New York, Academic Press, 1977.
- Comte A., *Discorso sullo spirito positivo*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- D'Andrade R. G., *Cultural Meaning Systems*, in Shweder R.A.-Le Vine R.A. (a cura di), *Culture Theory: Essay on Mind, Self, and Emotion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Petrilli S. (a cura di), *Sign crossroads in global perspective: semioethics and responsibility*, London-New York, Routledge, 2017.
- Durkheim E., *La divisione del lavoro sociale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1989.

- Eco U., *Teoria della Menzogna*, in *Trattato di Semiotica Generale*, Milano, Bompiani, 1993.
- Elias N., *Teoria dei simboli*, Bologna, Mulino, 1998.
- Eilenberger W., *Il tempo degli stregoni. 1919-1929. Le vite straordinarie di quattro filosofi e l'ultima rivoluzione del pensiero*, Milano, Feltrinelli, 2018.
- Firth R., *I simboli e le mode*, Roma-Bari, Laterza, 1977.
- Fromm E., *Il linguaggio dimenticato. La natura dei miti e dei sogni*, Milano, Bompiani, 1961.
- Hillman J., *Re-visione della psicologia*, Milano, Adelphi, 1983.
- Hillman J., *La vana fuga dagli Dei*, Milano, Adelphi, 1991
- Horkheimer M.-Adorno T.W., *Lezioni di sociologia*, Torino, Einaudi, 1966.
- Jullien F., *Alterità*, Milano-Udine, Mimesi, 2018.
- Jung C.G., *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in *Opere di C.G. Jung*, vol. 1, Torino, Boringhieri, 1980.
- Kolasin Ö., *Il Grifo, potere simbolico, mito e storia*, Perugia, Morlacchi, 2016.
- Kolasin Ö., *L'identità moderna e le sue origini*, Perugia, Morlacchi, 2018.
- Lévy P., *Il virtuale*, Milano, Raffaello Cortina, 1997.
- Lincoln B., *Discourse and the construction of society. Comparative studies of myth, ritual, and classification*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- Packard V., *I persuasori occulti*, Torino, Einaudi, 1989.
- Thellefsen T.-Sørensen B. (a cura di), *Charles Sanders Peirce in His Own Words: 100 Years Of Semiotics, Communication and Cognition*, Boston, De Gruyter Mouton, Boston, 2014.
- Virilio P., *La deriva di un continente*, in «Millepiani», 3, 1994.
- Virilio P., *La bomba informatica*, Milano, Raffaello Cortina, 2000.
- Warburg A., *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 2001.
- Warburg A., *Arte e astrologia nel Palazzo Scifanoja di Ferrara*, Milano, Abscondita, 2006.
- Wunenburger J.-J., *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999.

## El estudio de la gente común y la cultura del libro impreso en el siglo XVI

**Benito Rial Costas**

Universidad Complutense de Madrid

### *Abstract*

Como parte del interés general en la historia cultural y social, el estudio de la cultura del libro impreso *from below*, en las clases bajas o gente común, ha sido un campo de creciente interés entre numerosos historiadores del libro. Los problemas para investigar la cultura del libro impreso desde esta perspectiva, si aplicada al siglo XVI o en general a la temprana modernidad son, sin embargo, mucho más complejos de lo que a primera vista podrían parecer. Este artículo cuestiona el estudio de la cultura del libro impreso *from below* desde un punto de vista eminentemente teórico, planteando el problema que supone hablar de “gente común”, y aplicar dicha categorización a la sociedad del siglo XVI y al estudio de la cultura del libro impreso de esa época.

*Palabras clave:* Gente común, libros impresos, cultura del libro, siglo XVI

As part of the general interest in cultural and social history, the study of book culture from below or of common people has been a field of growing interest among many book historians. The problems of investigating print culture from this perspective, whether applied to the 16th century or to any other early modern period, are however much more complex than they can appear at a first sight. This article discusses the study of printed book culture from below from a theoretical point of view, raising the problem of defining “common people” and applying this categorization to sixteenth-century society and printed book culture.

*Keywords:* Common people, printed books, book culture, sixteenth century

### 1. Una historia condicionada por su propia historia

El interés por la historia *from below* es relativamente reciente, y fácilmente reconducible al ideario romántico y marxista y a la participación activa de “la gente” en la toma de decisiones políticas y económicas (Shorter 1971, p. 247; Judt 1979, pp. 86-87; Samuel 1981, pp. xix-xx, xxii; Hobsbawm 1997, pp. 13 y 15). Hasta el siglo XIX, la gente común o clases bajas no era parte de los intereses de los historiadores y solo en el siglo XX, un relevante número de investigadores se puso a trabajar en diferentes periodos, países y temas *from below*. Este nuevo campo de estudio disfruta, todavía hoy, de una importante vitalidad (Hailwood 2015; Frader 2018, p. 3). La respuesta y reacción *from below* a la historiografía anterior proponía entender y escribir la historia de la “gente real” o de la mayoría (Sharpe 1991, p. 25; Black 1997, pp. 107, 110; Hout 2008, p. 25).

El interés por la historia de la gente común no puede entenderse sin tener en cuenta el nacimiento y desarrollo del concepto de cla-

ses y del marxismo (Hobsbawm 1997, p. 14). Bajo la influencia del pensamiento marxista, y como parte de un importante activismo político, algunos historiadores participaron en el desarrollo de este tipo de historia con importantes aportaciones a lo largo de la segunda mitad de ese siglo (Furet 1963; Thompson 1964 e 1966; Sharpe 1991, pp. 26-27, 31-33; Black 1997, pp. 108-109; MacRaild 2005, pp. 125-127; Frader 2018, pp. 8, 10). Por ejemplo, para François Furet, esta nueva historia respondía al ideario socialista de liberación de las clases populares y al «poder de la gente común sobre el gobierno de los ricos» (Furet 1963, pp. 466 y 473). Furet presentaba a la gente común como la clase subversiva y revolucionaria, portadora de su propia historia, que luchaba contra la miseria y la humillación. Esta importante carga ideológica, presente en el concepto de gente común, la ponía ya de manifiesto Richard Hoggan, en 1957, en su *The Uses of Literacy*. En esta obra, Hoggan señalaba como tenía la impresión, a través de la lectura de muchas historias de gente común, de que sus autores destacaban la actividad política de este grupo social sin tener un sentido adecuado de lo que éste había sido (Sharpe 1991, 28). Los historiadores marxistas del siglo XX estudiaban la gente común del pasado, para explicar y justificar su propio ideario, partiendo de la moderna concepción de clase que ellos esgrimían (Sharpe 1991, p. 28). Se defendía, como hacía Furet, la existencia de una conciencia ideológica colectiva, bien en estado latente o real (Furet 1963, p. 467), justificando así la participación de la gente común en la política y por consiguiente en la historia (Hobsbawm 1997, p. 15; Krantz 1988, p. 3). Eric Hobsbawm, por ejemplo, al estudiar la gente común, relacionaba de forma directa y automática el pasado con el presente. Para él, entender el pasado implicaba conocer cómo éste se había convertido en el presente y, por lo tanto, entender el presente e incluso predecir el futuro (Hobsbawm 1997, p. 27).

La historia de la gente común se convertía para otros historiadores, no necesariamente filo-marxistas, en una cuestión de justicia social. Jim Sharpe, por ejemplo, señalaba en 1991, como la historia de la gente común no era simplemente un acercamiento innovativo a la historia, sino la oportunidad de devolver la historia a grupos sociales que pensaban que la habían perdido, o que no sabían que su historia existía. De este modo, la historia *from below* ofrecía para Sharpe un sentido de identidad y pertenencia, no una identidad de clase, como los marxistas propugnaban, pero sí una identidad nacional (Sharpe 1991, p. 36). En este proceso, y como consecuencia de él, la gente común y su historia no era sólo rehabilitada sino

idealizada. El concepto de gente común, y su definición, quedaban anclados así en una cierta utopía populista. Se aplicaba a cualquier época el concepto moderno de gente común (Furet 1963, p. 472), e historiadores y lectores se identificaban con los individuos que supuestamente formaron parte de esta clase (Thompson 1966, p. xx; Sharpe 1991, pp. 28-29, 33-34; Hobsbawm 1997, p. 27).

## 2. La gente común en el siglo XVI

Definir qué es gente común y quienes componían este supuesto grupo social —en este caso, en el siglo XVI— es el primer problema con el que se enfrenta el historiador de la temprana modernidad. Varios han sido los intentos de definirla y de superar los presupuestos del marxismo tradicional. Partiendo de la idea de que las sociedades están claramente estratificadas, y que la gente común se define de forma antagónica a la élite, en 1967, Morton Fried proponía como rasgo definitorio de estos dos estratos o clases, el distinto acceso de cada uno de ellos a determinados recursos (Fried 1967). En 1979, Pierre Bourdieu proponía como diferencia entre ellos el capital económico y cultural (Bourdieu 1984). Y en 1999, Eric R. Wolf basaba su criterio de estratificación en el lugar que ocupaba cada una de estas clases en el proceso de producción (Wolf 1999). Ninguna de las definiciones que se han propuesto ha sido completamente satisfactoria y ampliamente aceptada (Sharpe 1991, p. 27; Hailwood 2015). Sin embargo, y a pesar de las diferencias entre las distintas definiciones y, las críticas y dudas que algunos investigadores han arrojado sobre estas teorías, sobre la idea de estratos sociales separados y opuestos, e incluso sobre el concepto de clase, la diferencia entre gente común y élite puede parecer todavía enormemente válida si aplicada a la temprana modernidad (Kingston 2000, pp. 1-3; Lareau 2008, pp. 4 10-11; Frader 2018, pp. 4, 7).

En 2002, James Amelang señalaba cómo la frontera social más evidente en el Renacimiento europeo era la que separaba el grupo de prominentes señores de la masa, es decir, la que separaba la élite de la gente común (Amelang 2002, p. 242). Amelang, a partir de esta afirmación, se preguntaba qué identificaba a la gente común y cómo se percibía su posición social dentro y fuera de este supuesto grupo, señalando cómo una de las características más llamativas del discurso renacentista acerca de la gente común, era la imprecisión y ambigüedad con la que era definida. Amelang, sin embargo,

consideraba que la gente común podía ser de todos modos definida. Para Amelang, todo lo que no era élite formaba parte de una única y amorfa categoría, la gente común. Para nosotros, en cambio, la claridad de esta división entre élite y gente común, o entre clases altas y bajas, es solo aparente. Su simplicidad esconde y falsea la enorme complejidad de roles y rangos de los que vivieron y trabajaron por debajo de la élite y de la élite misma. La gente común se define en base a la élite, pero la élite se define también en base a la gente común. La misma dificultad que existe para definir una, existe para definir la otra (Daloz 2010, pp. 1-2).

La composición social de cada una de estas clases no es tampoco fija. La respuesta no siempre explícita, que los historiadores han dado a la pregunta de quien componía la gente común, ha variado tanto como sus intereses o como el aspecto de la gente común que a cada uno de ellos interesaba destacar en sus estudios (Amelang 2002, p. 244). Para los primeros investigadores de la cultura popular, la gente común estaba representada por la población más numerosa y miserable, los campesinos, por aquellos que no poseían bienes ni capital y que estaban, por consiguiente, continuamente expuestos a la miseria (Furet 1963, p. 460; Burke 1978, p. 29). Para otros historiadores, además del campesinado, también los asalariados urbanos formaban parte de esta categoría. Otros historiadores, por su parte, se han centrado en sus estudios *from below* en la población urbana, dejando de lado a los campesinos (Davis 1975, p. 191). Otros, en cambio, como por ejemplo Peter Burke, centrándose en el estudio cultural y considerando la gente común depositaria de la cultura popular, han incluido en esta categoría a artesanos, campesinos, mujeres, niños, pastores y vagabundos (Burke 1978, Prologue). La supuesta gente común del siglo XVI —y no sólo la común— es un grupo de individuos muy variado con diferentes niveles económicos, ocupacionales y culturales, y con diferentes expectativas y experiencias (Amelang 2002, p. 245). Por ejemplo, el salario, uno de los criterios utilizados para definir la gente común, era sólo una de las formas, sin duda secundaria, de abastecimiento popular (Furet 1963, p. 462). La cultura no era homogénea entre los miembros de la gente común. Algunos vivían en ciudades, otros en villas y otros totalmente aislados. Algunos eran hombres libres y otros siervos. Algunos campesinos eran pobres y otros ricos (Holmes 1980, pp. 78-79). Y los miembros de los escalafones más bajos de la iglesia no se distinguía en muchos aspectos del campesinado más pobre (Gilmore, 1962, p. 66; Furet 1963, pp. 459-460; Amelang 2002, p. 245; Hailwood 2015).

### 3. La cultura del libro impreso entre la gente común o la cultura común del libro impreso

También los historiadores de la cultura del libro impreso entre la gente común han intentado a menudo explicar y demostrar una experiencia de clase; una aproximación al libro impreso que definiría y caracterizaría a la gente común, en definitiva una prehistoria de fenómenos que se desarrollarían sólo al final del siglo XIX. La imprenta aumentó significativamente la cantidad y variedad de libros disponibles, pero su impacto entre la que a menudo se considera gente común no fue por supuesto uniforme. Por ejemplo, aunque la influencia de la imprenta en el mundo rural y en la vida de los campesinos es un completo misterio, no es difícil imaginar que, dado el general analfabetismo, el muy limitado acceso a los libros y a la lengua que en ellos se usaba, las pocas ocasiones en las que el libro podría haber sido leído en alto y el hecho de que la información a ellos necesaria y útil se encontraba en la tradición oral y no en la escrita, hace suponer que el impacto de la letra impresa en el campesinado más modesto, y por lo tanto más numeroso, fue muy limitado, anecdótico o incluso inexistente (Davis 1975, pp. 194-195, 201, 207). La presencia de la cultura del libro impreso entre miembros de la gente común en el mundo urbano fue seguramente más relevante. Los niveles de alfabetización fueron sin duda mayores en la ciudad que en el campo y no es difícil adivinar que artesanos y comerciantes tuvieron, de uno u otro modo, y con diferentes grados de implicación, familiaridad con el libro impreso (Davis 1975, p. 207).

En 1978, Peter Burke señalaba que “cultura” es un término impreciso y con muchas definiciones contradictorias. Él lo definía, sin embargo, como un sistema de significados, actitudes, valores y formas simbólicas compartidas, es decir, artefactos y representaciones con las que este sistema de significados se manifiesta y representa (Burke 1978, Prologue). Creemos que está fuera de discusión que el libro impreso es, en el siglo XVI, un artefacto o una manifestación elitista que representa el sistema de valores de una minoría. La cultura de la gente común —en este caso sería más apropiado decir la cultura común del siglo XVI—, era eminentemente oral y como tal estaba presente en todos los niveles sociales (Burke 1978, p. 65). El libro impreso, por su parte, como señalaba Burke, estaba escrito en un sistema de signos al que la mayoría de las personas no tenía acceso, en una lengua que la mayoría de la gente no entendía, y bajo una forma de la que la mayoría de la población no era destinataria

(Davis 1975, p. 200).

Creemos que debemos preguntarnos si, como sostiene Natalie Zemon Davis, la gente común no sólo fué activa usuaria del libro impreso sino que también fué intérprete de los libros que leía o que oía leer, adaptando a su propio mundo una cultura que les era ajena o (Davis 1975, pp. 200, 209 y 225), si por el contrario, el acceso al libro impreso del que disfrutaron algunos miembros de la gente común no les hacía partícipes de un sistema de significados y valores que definían la cultura del libro impreso y que era por definición elitista. Si todos los que tienen acceso al libro impreso—independientemente de su status llamémoslo social—comparten el mismo sistema de significados, valores, mitos y símbolos, no tendría demasiado sentido hablar de la cultura del libro impreso entre la gente común. El compartir o no la cultura del libro impreso no estaba obligatoriamente relacionado con un determinado status social (élites frente a gente común), sino cultural. Esta estratificación cultural nos acerca al modelo que ya en 1930 proponía el antropólogo Robert Redfield (Burke 1978, p. 23) y nos aleja del sistema de clases del que parte la historia *from below*. Para Redfield, en algunas sociedades, en este caso la del XVI, conviven dos tradiciones culturales, por un lado, la de unos pocos, alta, educada y cultivada en escuelas y templos, y por otro lado, la de muchos, aquella presente en la vida de los analfabetos. Salvando las distancias, creemos que es lícito preguntarse si, al estudiar la cultura del libro impreso en el siglo XVI, no debe ser sólo, o principalmente, la cultura del libro impreso el único criterio de análisis, independientemente del grupo social al que sus miembros pertenecieron (Burke 1978, pp. 22, 24-25). Es muy difícil conocer la experiencia con el libro impreso de algunos miembros de la llamada gente común y observar si esta experiencia fue realmente distinta a la que religiosos, nobles o intelectuales tuvieron del libro impreso. Vivimos en un mundo alfabetizado, las huellas del pasado son muy escasas y para el hombre moderno no siempre es fácil analizar un mundo que le es ajeno; sus actitudes, valores, esperanzas y miedos. Siempre se corre el riesgo de estar adaptándolos a los nuestros (Burke 1978, pp. 65-66).

La cultura del libro impreso afectó sin duda a supuestos miembros de lo que entendemos como gente común. Como señala Amelang, en base a la documentación fragmentaria de la que disponemos, es posible observar un lento pero perceptible aumento en el número de artesanos y campesinos adinerados que tuvo acceso al libro impreso (Rial Costas 2010 e 2013). Una parte importante de la demanda de educación y escuela vino *from below*, desde sectores

que veían la educación como un camino para el crecimiento social y económico (Davis 1975, p. 193; Amelang 2002, p. 248). Cabe preguntarse, sin embargo, si este acceso a la letra impresa o salto cultural no acercaba a estos artesanos y campesinos adinerados a una élite alfabetizada y, en cierta manera, los alejaba de aquella gran mayoría analfabeta de gente común. En su trabajo sobre la cultura de la gente común del Renacimiento, Burke nos hablaba de la coexistencia e interacción de dos grandes culturas que él denominaba grande y pequeña tradición. Para él la gran tradición es la letrada y pertenece a la élite, la pequeña tradición es la oral y pertenece en cambio a la gente común. Sin embargo, Burke matizaba esta neta distinción. Burke afirmaba que la élite participó también de la cultura oral —a pesar de que era la gente común su depositaria— y que, del mismo modo, la gente común, o algunos de sus miembros, participaron de la cultura escrita que pertenecía a la élite (Burke 1978, p. 58). Aunque no es nuestra intención sostener que esto no fue así, creemos que defender que la élite y la gente común fueron depositarias de su propia cultura, y de un sistema de valores de clase es enormemente arriesgado. El estudio de la cultura del libro impreso en el siglo XVI no debe partir a priori del axioma de que diferentes clases sociales tuvieron diferentes culturas o diferentes culturas del libro. La primera pregunta que debemos formularnos al estudiar la cultura del libro impreso en el siglo XVI es quienes participaron de ella, cómo lo hicieron y qué motivaciones les movieron a ello. No queremos decir con esto que no existieron diferentes modos de acercarse al libro impreso, pero creemos que esos modos respondieron a factores que no estuvieron necesariamente relacionados con la pertenencia a un determinado grupo social. Creemos que la cultura del libro impreso (o culturas del libro impreso) posiblemente podrán ser organizadas en base a una tipología social, económica y cultural por encima del concepto de clase. Este acercamiento posiblemente es más modesto que el altisonante y fuertemente politizado “gente común” pero también más preciso (Furet 1963, p. 41). Por ejemplo, como señala Burke, por un lado, el estilo de vida y cultura de algunos nobles rurales y sacerdotes no debió ser muy diferente de la de los campesinos que les rodeaban (Burke 1978, p. 28) y, por otro lado, los campesinos ricos tuvieron sin duda más medios para acceder al libro impreso que otros compañeros menos pudientes (Burke 1978, pp. 30, 36). En definitiva, creemos que los estudios *from below* han supuesto efectivamente un importante correctivo a la historia de las élites y que su aportación ha enriquecido nuestra comprensión del pasado y en este caso

también la del siglo XVI. Pero creemos también, que la orientación política que hoy se cree superada, sigue contaminando estos estudios y sus métodos, partiendo del presupuesto de que existió una especial cultura del libro impreso entre la gente común.

## Referencias

- Amelang J., *Social hierarchies: the lower classes*, en Ruggiero G. (ed.), *A Companion to the Worlds of the Renaissance*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2002, pp. 243-258.
- Black J., MacRaild D. M., *Studying history*, Basingstoke, London, MacMillan Press Ltd., 1997.
- Bourdieu P., *La Distinction: Critique sociale du judgement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.
- Burke P., *Popular Culture in Early Modern Europe*, Farnham, Ashgate, 1978.
- Butterfield H., *Man on His Past: The Study of the History of Historical Scholarship*, London e New York, Cambridge University Press, 1955.
- Daloz J. P., *Elites and their Representation: Multi-Disciplinary Perspectives*, en «Historical Reflections», 36, 3, 2010, pp. 1-6.
- Davis N. Z., *Society and Culture in Early Modern France*, London, Duckworth, 1975.
- Frader L., Rose S.O., *Introduction: Gender and the Reconstruction of European Working-Class History*, en Frader L., Rose S.O. (eds.), *Gender and Class in Modern Europe*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 1-33.
- Fried M., *The Evolution of Political Society: An Essay in Political Anthropology*, New York, Random House, 1967.
- Furet F., *Pour une définition des classes inférieures à l'époque moderne*, en «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 18, 3 (1963), pp. 459-474.
- Gilmore M. P., *The World of Humanism, 1453-1517*, New York, Harper & Row, 1962.
- Hailwood M., *The Voices of the People*, en Hailwood M., Sangha L., Waddell B., Willis J. (eds.), *The Voices of the People: An Online Symposium*, 2015 [<https://manyheadedmonster.wordpress.com/voices-of-the-people/>]
- Hailwood M., *Who is below?*, en Hailwood M., Sangha L., Waddell B., Willis J. (eds.), *The Voices of the People: An Online Sympo-*

- sium, 2015 [<https://manyheadedmonster.wordpress.com/voices-of-the-people/>].
- Judt T., *A Clown in Regal Purple: Social History and the Historian*, en «History Workshop», 7, 1979, pp. 66-94.
- Harrison M., *Crowds and History: Mass Phenomena in English Towns, 1790-1835*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Hobsbawm E., *On History*, London, Orion, 1997.
- Holmes U. T., *Medieval Man, His Understanding of Himself, His Society, and the World: Illustrated from His Own Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1980.
- Kingston P., *The Classless Society*, Stanford, Stanford University Press, 2000.
- MacRaild D. M., Taylor A., *Social Theory and Social History*, London, Palgrave Macmillan, 2005.
- Hout M., *How Class Works: Objective and Subjective Aspects of Class Since the 1970s*, en Lareau A., Conley D., (eds.), *Social Class: How Does It Work?*, New York, Russell Sage Foundation, 2008, pp. 25-64.
- Krantz F., *George Rudé and 'History from Below'*, en Krantz F. (ed.), *History From Below: Studies in Popular Protest and Popular Ideology*, Oxford, Basil Blackwell, 1988.
- Redfield R., *Peasant Society and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
- Rial Costas B., *The Study of Lower Class Readers in Sixteenth-Century Spain: Problems and Limitations*, SHARP 2010 Annual Conference. Book Culture from Below, Helsinki, 12 agosto 2010.
- Rial Costas B., *Lectura y lecturas en el siglo XVI from below*, Museo Nacional del Virreinato, D. F. México, 6 settembre 2013.
- Samuel R., *People's History*, en Samuel R., (ed.), *People's History and Socialist Theory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. xiv-xxxix
- Sharpe J., *History from Below*, en Burke P., (ed.), *New Perspectives in Historical Writing*, Oxford, Blackwell, 1991, pp. 24-41.
- Shorter E., *Illegitimacy, Sexual Revolution and Social Change in Modern Europe*, «The Journal of Interdisciplinary History», 2, 2, 1971, pp. 237-272.
- Thompson E., *History from Below*, en «The Times Literary Supplement», 7, 1966, pp. 279-280.
- Thompson E., *The Making of the English Working Class*, New York, Pantheon Books, 1964.
- Wolf Eric R., *Envisioning Power: Ideologies of Dominance and Crisis*, Berkeley, University of California Press, 1999.

«Ero contrario; mi sono ricreduto»



Q



«Bisognerà orientarsi verso una nuova espressione d'arte: il film parlato...».

E



## Pirandello e la musica del suo cinema

**Michelangelo Cardinaletti**

Università per Stranieri di Perugia

### Abstract

L'articolo indaga le relazioni che intercorrono fra Luigi Pirandello e il cinema sonoro, con una particolare attenzione al ruolo della musica all'interno del racconto filmico. Partendo dal capolavoro di Walt Disney *Fantasia* (1940), massimo esempio cinematografico di connubio fra musica e immagini, si fa un salto indietro nel tempo fino ad arrivare a una interessante dichiarazione del drammaturgo che, in riferimento al passaggio dal muto al sonoro, esprimeva la sua disapprovazione nei confronti del film parlato, individuando proprio nella musica l'unico elemento in grado di coniugarsi alle immagini cinematografiche. Da qui si apre una riflessione sull'importanza dell'elemento musicale nel film che, necessariamente, conduce ad approfondire i risvolti che riguardano le colonne sonore, quindi i compositori, dei film cui Pirandello prese parte in quel suo ultimo periodo di vita che va dal 1930, anno in cui fu realizzato *La canzone dell'amore* di Righelli, al 1936, con *Il fu Mattia Pascal* di Chenal.

*Parole chiave:* Pirandello, Fantasia, Cinema, Musica da film

This article focuses on the relationship between Luigi Pirandello and sound film, paying close attention to the role of music within the movie story. Starting with Walt Disney's masterpiece *Fantasia* (1940) - the greatest cinematic example of mixing together music and images - we go back to Pirandello who, referring to the passage from silent to sound films, expressed his disapproval of talkies, identifying music as the only element able to combine with cinematographic images. At this point we start to acknowledge the importance of music in movies, and particularly to explore the implications concerning the soundtracks (and so the composers of them) of movies in which Pirandello took part during the last phase of his life, from 1930, when *La canzone dell'amore* was shot by Righelli, to 1936, with *Il fu Mattia Pascal* by Chenal.

*Keywords:* Pirandello, Fantasia, Cinema, Soundtrack

Una luce azzurrina illumina il palcoscenico: si intravedono leggi, sedie e qualche strumento appoggiato a fianco di esse. A poco a poco, nella penombra, entrano uno ad uno i vari professori d'orchestra. Prima gli archi (violini e violoncelli), poi i fiati (trombe, tromboni, oboe e bassotuba). Seguono i percussionisti, i corni inglesi e i contrabbassisti. Ecco infine le siluette di due eleganti signore. Sono le arpiste che prendono posto vicino al loro attraente quanto ingombrante strumento. Il brusio di questi artisti, mentre fanno il loro ingresso lentamente, si smorza lasciando il posto a un insieme di suoni informi e dissonanti. Un agglomerato di sonorità indistinguibili, talvolta gradevoli, ma spesso incomprensibili e cariche di tensioni. Quasi minacciose. Sempre e comunque ricche di quel fascino che solo gli orchestrali che accordano i loro strumenti riescono a trasmettere, dando allo spettatore la netta sensazione che qualcosa di straordinario, di unico, di magico stia per accadere. Sul palco ecco apparire Deems Tylor, compositore e critico musicale statunitense, incaricato di illustrare il programma. Poi il silenzio

assoluto. Tutti sono fermi, immobili e silenziosi. Adagio, dalla scalinata, entra in scena una figura alta e magra. Ascetica. Nonostante il buio è possibile scorgere le alette del suo frac. Ora è in cima, sul podio. È la sagoma inconfondibile di Leopold Stokowski, il direttore d'orchestra. Alza le braccia, catalizzando l'attenzione di strumentisti e spettatori. Tutto è pronto per l'inizio di questo singolare concerto.

Quello fin qui descritto non è altro che l'incipit di *Fantasia*, pellicola concepita nel 1940 dalla mente geniale di Walt Disney, uno dei più grandi cineasti di tutti i tempi. Prendendo come punto di partenza alcuni brani di indiscusso valore della tradizione classica, scritti da grandi geni della musica come Bach, Beethoven, Schubert, Tchaikovsky, Stravinskij e altri, ne ricavò un'opera straordinaria, adattando su ciascuna di queste composizioni giochi d'animazione da lui studiati e realizzati insieme al contributo dei suoi fedeli collaboratori. *Fantasia* è un film che ancora oggi viene citato ad esempio di perfezione di abbinamento tra musica e immagini, sia a livello di funzionalità, sia a livello di sincronismi (cfr. Bussagli 2017, pp. 24-25).

Proseguiamo ancora per un momento. Due forti accordi rompono il silenzio. Non c'è inizio migliore per un concerto delle note della *Toccata e fuga* in re minore di Johann Sebastian Bach, trascritta per orchestra. Si resta inchiodati, ammutoliti, quasi ipnotizzati dalla grandezza di questa musica. Con abile dissolvenza i gesti del direttore e l'impegno interpretativo dei vari professori d'orchestra vengono sostituiti da immagini animate. Non sappiamo ancora bene di che cosa si tratti. Sembrano gocce di pioggia che cadono su un'arida campagna al tramonto. Lo fanno a tempo di musica saltellando, danzando, allineandosi e riallontanandosi in un gioco di animazione che riempie lo schermo. Non c'è niente di favoloso, niente di straordinario in quelle immagini. Neanche quando lo scenario cambia e con il buio della notte cominciano a piovere stelle, per poi arrivare a un rosso albeggiare che illumina nuovamente, con un imperversare di bagliori, terre, colline e montagne. Proprio niente di speciale a pensarci bene. Eppure si è giunti a fine dell'esecuzione e il tempo è passato velocemente. Se ne sono andati dieci minuti, ma sembrano trascorsi pochi secondi. Questa è la meraviglia e il mistero, la favola e l'incantesimo. Questo è l'incredibile fascino della musica applicata alle immagini.

Prima di Walt Disney, però, un altro signore, dall'aspetto nobile e ascetico come il direttore d'orchestra del film *Fantasia*, aveva intuito le grandi potenzialità di questo legame tra occhio e orecchio,

tra musica e immagini, tra pentagramma e fotogramma. Costui era Luigi Pirandello.

Facciamo un passo indietro di circa undici anni e memorizziamo questa data: 19 aprile 1929. Quel giorno in Italia faceva il suo arrivo grazie all'iniziativa del produttore Stefano Pittaluga (futuro capo della Cines, l'industria cinematografica che giocò un ruolo centrale nelle vicende cinematografiche degli anni '30) *Il cantante di Jazz* di Alan Crosland (nelle sale americane era già uscito nel 1927), il primo film sonoro della storia del cinema. È la rivoluzione. Anche se in questo caso si tratta di una pellicola prevalentemente musicale, l'impatto sul pubblico fu notevolissimo (basti pensare che alcune canzoni interpretate da Al Jolson sono rimaste celebri e fanno tuttora parte del repertorio di vari cantanti internazionali). D'un tratto quel mondo fatto tutto di celluloidi si scopriva capace di "parlare". A tal proposito Pirandello si esprime più volte e non sempre coerentemente<sup>1</sup>. Fin qui il cinema muto aveva suscitato il suo interesse, estendendo il suo mestiere di scrittore e drammaturgo a quello di sceneggiatore per pellicole senza il sonoro, munite di semplici didascalie. Ma nei confronti del film parlato, che definì come «il più brutale degli errori», si pose inizialmente in termini di assoluta condanna. Al cinematografo, essendosi messo sulla «falsa strada» della letteratura, non riconosceva alcuna dignità artistica. Ci vedeva un futuro luminoso solo a una condizione: su quel grande schermo, nel buio della sala, le immagini avrebbero dovuto essere accompagnate esclusivamente dalla musica e nient'altro<sup>2</sup>.

Ricordate la data di prima? In quello stesso giorno Pirandello, ospite a Londra della casa di produzione cinematografica *British International Pictures* per la visione in anteprima di alcuni film parlanti, rilasciava ad Oreste Rizzini del «Corriere della sera» un'intervista densa di contenuti. Le sue parole sono emblematiche:

La cinematografia è un linguaggio di apparenze. Le apparenze non parlano. Una apparenza non può avere una voce viva e presente, che suppone un corpo vivo e presente. Il linguaggio delle apparen-

1. Il rapporto che lega Pirandello al cinema fu senz'altro ambiguo, controverso, sofferto. Pare superfluo ribadire che per una corretta analisi di tale relazione non si può prescindere dal *Si gira...* (1915), quindi dai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925).

2. È noto che Pirandello fosse un grande amante della musica. In una lettera datata 11 luglio 1928 e indirizzata a Marta Abba si legge: «ho ripreso a leggere sulla vita e sulle nove sinfonie di Beethoven per la preparazione dei lavori che Tu sai. Mi pare che debbano venire magnificamente. Ma mi manca la suggestione della musica. Bisognerà che trovi il modo di riudire attentamente, una per una, tutte le nove sinfonie: forse, con qualche buon disco di grammofono. La lettura di questi libri mi dà intanto lo stato d'animo e il clima spirituale del Musicista nei vari momenti delle sue composizioni».

ze può essere soltanto la musica. Bisogna levare la cinematografia dalla letteratura e metterla soltanto nella musica. Musica e non più letteratura, deve essere l'elemento fantastico della cinematografia. Il linguaggio nuovo delle apparenze non può essere altro che la musica e la cinematografia deve essere il linguaggio visibile della musica. Le immagini del nuovo film debbono nascere dalla musica attraverso l'interpretazione di un poeta, come un linguaggio visibile della musica, come un linguaggio che nasce soltanto per gli occhi del sentimento che la musica esprime. Cine-melografia<sup>3</sup>. La musica parla a tutti, e tutti ascoltandola immaginano qualche cosa: immagini varie, fluttuanti, luminose o fisiche, lievi o potenti, liete o dolorose, tutte immagini che nascono da sentimenti che la musica esprime, con un movimento lento o affrettato a seconda del ritmo. Non vi è bisogno d'altro. Pura musica e pura visione. Qualunque musica: la canzone popolare o le sinfonie di Beethoven: qualunque musica interpretata visivamente e da un poeta in immagini: in un oceano nel quale la cinematografia potrà navigare a vele spiegate per approdare felicemente ai porti prodigiosi del miracolo. (Cit. in Pupo 2002, pp. 434-435)

Verosimilmente Pirandello, che di cinematografista sapeva moltissimo avendo già collaborato per la realizzazione di alcune pellicole, non immaginava questa sua teoria applicata a dei film d'animazione, bensì a delle riprese tradizionali con scenografie artigianali e attori in carne ed ossa. Fatto sta che *Fantasia* corrisponde perfettamente alla mirabile intuizione dello scrittore siciliano, cioè quella di creare un connubio indissolubile ed esclusivo tra due soli elementi: la proiezione cinematografica e la creazione musicale (cfr. Ortolani 1995, nota p. 1401; Bini 2003, p. 244; Comuzio 2003, p. 48). Bizzarra coincidenza o sottile operazione di plagio?

Da quanto si apprende dalle fonti sembra che Walt Disney non avesse mai intercettato le idee di Pirandello<sup>4</sup>, che pure aveva incontrato e conosciuto personalmente a New York nel 1935. Sappiamo però che Pirandello si era imbattuto nel fortunato ciclo Disney intitolato *Silly Symphonies* (75 brevi cartoons musicali), che a parti-

3. Inizialmente fu un'idea "segreta", cui Pirandello fa riferimento più volte nelle lettere alla Abba, senza però mai identificarla con un nome. Il 13 luglio 1928 lo delinea: «melografia: è la via della fortuna» (v. Milioto 2003, pp. 196-197).

4. Oltre all'intervista rilasciata al Rizzini, di cui ho fatto menzione in precedenza, Pirandello espresse il medesimo concetto attraverso un corsivo di sua firma il 16 giugno 1929 dal titolo *Se il film parlante abolirà il teatro*. È appurato che tale articolo apparve anche in qualche giornale estero come «New York Herald Tribune» o il «Times» (Milioto 2011, p. 8). Non possiamo dunque avere la certezza che la teoria pirandelliana non fosse mai giunta alle orecchie di Walt Disney.

re dal 1929, e per l'arco di un decennio, intrattenne svariate generazioni di spettatori. Le *Sinfonie Allegre* – questo il titolo italiano – altro non sono che una specie di *Fantasia* in pillole. Il principio animatore è lo stesso: immagini applicate alla musica. E viceversa. Come intuibile il drammaturgo non la prese affatto bene. Ritrovandoci dentro l'essenza delle sue considerazioni iniziò a guardare con sospetto Walt Disney, tanto da arrivare a considerarlo un indebito appropriatore di idee altrui (Frassica 2010, p. 90). Appare impossibile oggi gettare la luce su tale controversia. Certo è che il successo ottenuto da *Fantasia* è estremamente utile per trarre due interessanti considerazioni: 1) che l'intuizione pirandelliana maturata nella fase di transizione dal muto al sonoro si è dimostrata valida e percorribile; 2) che fra tutte le componenti che concorrono alla realizzazione di un film, dalle interpretazioni degli attori all'allestimento scenografico, dal montaggio al confezionamento dei costumi, la parte musicale è senza dubbio fra le più importanti.

Quest'ultimo punto si avvalorava se si pensa alla capacità che la musica ha – differentemente della parola con i suoi problemi linguistici – di comunicare indiscriminatamente con tutti. Di suggerire emozioni, di creare suggestioni, di aprire nuovi ed inesplorati mondi alla fantasia umana. Un'universalità che a Pirandello non era affatto sfuggita e che ha più volte ribadito, a partire dalla sua corrispondenza con Marta Abba, alla quale era solito confidare molte delle sue impressioni. «L'immagine come la musica possono essere intese da tutti; la parola, no, perché è soltanto della lingua che uno parla», le scriveva in una lettera il 6 aprile del '29 riguardo al tema dell'internazionalizzazione del film parlato. Evidentemente non considerava che sarebbe arrivato il doppiaggio a sistemare le cose.

La concezione pirandelliana (mai realmente applicata al cinema, salvo qualche rarissima eccezione, come, appunto, il caso di *Fantasia*) ci offre lo spunto per soffermarci ulteriormente sull'esperienza cinematografica del drammaturgo, il quale, già nel 1930 rivedeva completamente la sua opinione sull'ostilità verso cinema sonoro. In una lettera del 27 maggio indirizzata sempre alla Abba annunciava: «bisognerà orientarsi verso una nuova espressione d'arte: il film parlato. Ero contrario; mi sono ricreduto». È il primo segnale di una conversione che indusse Pirandello, forse anche a causa delle stringenti necessità economiche, ad aprirsi a nuove collaborazioni. Ebbe a che fare con il cinematografo fino alla fine del 1936, anno della sua scomparsa, riuscendo a essere coinvolto, completamente o parzialmente, soltanto in sei film. Di questi è interessante ricostruire le vicende che riguardano la parte musicale. Soprattut-

to per porre l'attenzione su una componente rivelatasi essenziale per il cinema, nonostante sia stata troppo a lungo misconosciuta e incredibilmente trascurata dalla musicologia ufficiale. Basti pensare che molti illustri compositori del Novecento si espressero con snobismo e con toni non certamente lusinghieri. Goffredo Petrassi ad esempio, maestro di conservatorio di Ennio Morricone (fra i più grandi compositori di colonne sonore della storia), definì la musica del cinema come mero «arredamento». Stravinskij aveva lasciato intendere che essa fosse solo «carta da parati applicata a pareti nude». Insomma si è creduto a lungo che la musica del cinema fosse solo un ornamento privo di significato, della serie: meno si fa sentire in un film, maggiore può considerarsi la sua riuscita (Plenizio 2006, p. 17). Riguardo al periodo sul quale ci soffermeremo va specificato infatti che l'utilizzo della musica fu sensibilmente minore. Prevalse l'uso diegetico, e solo raramente le note dei compositori riuscirono a conquistarsi uno spazio autonomo nel film. Questo anche perché – non dobbiamo dimenticarlo – le difficoltà tecniche di quel primo periodo non furono trascurabili (un aspetto cruciale riguardò la formazione degli operatori addetti al missaggio sonoro).

Fortunatamente oggi non c'è più bisogno di sovvertire tali credenze, visto che è ormai universalmente riconosciuta l'importanza di tale Arte lungo lo scorrere delle immagini di un film.

\*\*\*

Arrivati a questo punto non poteva il primo film sonoro *made in Italy* non trovare in Pirandello la fonte della propria ispirazione. Il soggetto da cui prese spunto la storia fu infatti una sua novella: *In silenzio*. Un titolo alquanto bizzarro per la prima pellicola parlata del cinema italiano. Proprio per questo Gennaro Righelli, il regista, e Giorgio Simonelli, il coautore della sceneggiatura, decisero di cambiarlo in *La canzone dell'amore*, molto più adatto a un concetto musicale e soprattutto al pubblico pagante dell'epoca. Il film uscì nel 1930 e sebbene l'entusiasmo di Pirandello sul film parlato fosse ancora flebile e incerto, di diverso tenore era l'entusiasmo di Mussolini che prevedeva per il cinema sonoro un futuro alquanto luminoso. È ben noto, infatti, il sostegno finanziario del governo fascista all'industria cinematografica per fini di propaganda (Brunetta 2003, p. 158). In qualità di capo di regime sostenne il film di Righelli con forza, unitamente al calore del pubblico che ne decretò un successo straordinario.

Effettuandone oggi la visione è sorprendente, in base a quanto si è finora detto, riscoprire il ruolo svolto della musica. Infatti essa,

pur non essendo sempre presente, è assai importante. Anzitutto il regista compie un mirabile lavoro di stile, eleganza e al tempo stesso compiacenza, tributando l'inizio così particolare del film (una lunga sequenza di buio totale) all'amico Giacomo Puccini attraverso l'arrangiamento del preludio dell'atto terzo dell'*Edgar* che piano piano invade la sala fino ai titoli di testa, trasmettendo agli spettatori il *pathos* dell'amore drammatico a cui si andrà ad assistere. Inoltre, come sottolinea De Santi, lo stesso incipit è un chiaro omaggio alle idee cine-melografiche di Pirandello (De Santi 2011, p. 31). Ma a parte l'esordio, preso in prestito dalla celebre opera del compositore toscano, nel film c'è musica originale. A scriverla fu coinvolto Cesare Andrea Bixio e la sua *Casa Editrice C. A. Bixio*<sup>5</sup>, il quale si fece affiancare nel lavoro da Armando Fragna, compositore napoletano particolarmente legato alla filmografia di Totò, e da Pietro Sassoli, autore delle musiche di alcuni dei primissimi film di Blasetti e Rossellini (cfr. Venturi 2010, p. 68). Nelle sue partecipazioni cinematografiche Bixio è prevalentemente autore delle canzoni. È lui infatti il padre di alcuni dei più bei classici della canzone italiana di tutti i tempi, fra cui *Parlami d'amore Mariù*, *Violino Tzigano*, *Portami tante rose*, *Vivere*, *Mamma*<sup>6</sup>. Non a caso tutte melodie ideate per pellicole cinematografiche. Si può addirittura credere che il punto di partenza di tutti questi straordinari successi sia stato proprio il pirandelliano film di Righelli. In particolare sui fotogrammi di questo è possibile ascoltare *Solo per te Lucia* che, seppur interpretata dagli attori del film, diventerà un cavallo di battaglia di tanti artisti, primo fra tutti il grande Beniamino Gigli. Riguardo la canzone di Bixio le cronache dell'epoca commentarono:

è tanto graziosa che dopo un paio di prove non c'era, in tutti gli stabilimenti della Cines, operatore elettricista, comparsa o servo di scena, che non ne desse, anche non richiesto, qualche saggio, fischiettandola con tanto impegno che è stato un miracolo se finora se ne è potuta evitare... l'espertazione («Cinema Illustrazione» 1930, p. 9).

Pirandello si dichiarò alquanto soddisfatto riguardo la riuscita tecnica del film: «tecnicamente non si potrebbe domandare di me-

5. Dalla casa editrice, ancora oggi attiva con il nome *Bixio Edizioni Musicali*, si generò nel 1960, per opera dei figli Franco e Carlo Bixio, la celebre etichetta discografica specializzata in colonne sonore *Cinevox Record*, che vide negli anni a seguire la collaborazione di alcuni dei più grandi compositori per il cinema come Morricone, Piciconi, Trovajoli, Rota, Umiliani, Ortolani e altri.

6. Che questi brani siano senza tempo ce lo testimonia il frequente utilizzo negli spot pubblicitari che intervallano le trasmissioni televisive dei vari palinsesti.

glio. Questo film è una prova della capacità e delle possibilità di fare il film parlante in Italia» («Kines» 1930, p. 11). Possiamo supporre, quindi, che avesse gradito anche la scelta e la qualità delle soluzioni musicali. Non apprezzò affatto la trasposizione cinematografica della sua novella, sulla quale diede giudizi per lo più negativi, nonostante una certa stima per il regista, con il quale aveva già lavorato in precedenza per il muto *Il viaggio* (1921). Nella riservatezza della privata relazione epistolare con Marta Abba s'esprime addirittura con i toni chiari della stroncatura: «Non ti dico che porcheria è venuta fuori! Non ci si capisce nulla. Tutti gli effetti mancati. Un dialogo da far rizzare i capelli. Sono belle soltanto la fotografia, e l'effetto delle voci non è sgradevole» (10 ottobre 1930). Tuttavia quando venne a conoscenza dell'esorbitante incasso al botteghino, dovette rivedere di molto la sua posizione.

Nel frattempo Pirandello si era convinto che, per evitare lo stravolgimento delle proprie creazioni letterarie, fosse necessario un suo più diretto coinvolgimento. Inoltre, per evitare tali spiacevoli svisamenti, iniziò a prendere in considerazione l'idea secondo cui il cinema dovesse alimentarsi soltanto con soggetti e sceneggiature originali<sup>7</sup>, scritte appositamente per essere trasposte sullo schermo (cfr. Micheli 2003, p. 131; De Santi 2011, p. 36). Allo stesso tempo continuò a lavorare anche all'estero e per l'estero, ma molti dei suoi progetti finirono col naufragare. Nel 1932 riuscì a vedere la luce negli Stati Uniti *As you desire me*, pellicola ispirata al dramma *Come tu mi vuoi* e che esamineremo fra poco, volendo di fatto rispettare la cronologia italiana che la vede in distribuzione nelle sale della penisola un anno più tardi.

Sempre nel 1932, a seguito comunque di non poche traversie, prese avvio in Italia il progetto di *Acciaio*, film affidato per volere del nuovo direttore della Cines Emilio Cecchi (succeduto a Pittaluga dopo una prematura scomparsa all'età di 45 anni) alla regia del tedesco Walter Ruttmann (autore del celebre lungometraggio *Berlino, sinfonia di una grande città*), che la spuntò sia su Pabst, sia su Ėjzenštejn (Castello 1978, p. 188). A quest'ultimo Pirandello scrisse personalmente una lettera piena di trasporto, nella quale oltre a dichiarare la sua grande ammirazione per il cineasta russo, lo invitava formalmente in Italia per il progetto in questione. A quella missiva non ricevette mai risposta (Lesnevskaja 2011, pp. 167-168).

7. Viene da pensare che se la cinematografia internazionale avesse seguito questa strada saremmo stati privati di alcuni dei più grandi capolavori della storia del cinema, in certi casi considerati persino migliori della relativa opera letteraria (Si pensi a *Il Gattopardo* di Visconti, o a *La leggenda del pianista sull'oceano* di Giuseppe Tornatore).

Il soggetto da cui il film è tratto s'intitola *Gioca, Pietro!*<sup>8</sup>, una storia sollecitata fortemente dal Duce, grande estimatore dello scrittore, e finalizzata a celebrare i fasti del regime. La pellicola fu ambientata nelle acciaierie di Terni con l'obiettivo di esaltare e portare ad esempio lo sviluppo della nascente industria italiana ad opera del fascismo. Le fasi di lavorazione del film furono assai travagliate e Pirandello, che pensava di avere in capo a sé un ampio potere decisionale, fu costretto ad assistere, anche questa volta, a non pochi scombussolamenti. Oltre al regista, dovette sopportare anche la diversa scelta della protagonista, ruolo che immaginava cucito sulla figura di Marta Abba, affidato invece a Isa Pola.

Non mancarono fraintendimenti anche per l'autore della colonna sonora. Questa infatti fu composta da Gian Francesco Malipiero, egregio compositore del primo Novecento, qui nella sua unica esperienza cinematografica per quanto riguarda i film a soggetto. Ma il coinvolgimento di Malipiero fu predisposto abilmente da Cecchi, il quale non tenne in considerazione il desiderio di Pirandello di avere a disposizione per questo film partiture scritte appositamente da un altro compositore. In particolare Pirandello propose il nome di Mario Castelnuovo-Tedesco, maggiormente gradito rispetto a Malipiero (con cui l'agrigentino era già a lavoro per il teatro con *La favola del figlio cambiato*), perché – come ebbe a dire in una lettera a Cecchi – «da un artista come lui c'è da aspettarsi che risolva genialmente la parte musicale del film, importantissima». L'interessamento in prima persona dello stesso Pirandello per ricercare gli elementi giusti alla buona riuscita della sua idea, compresa la scelta in prima battuta di Castelnuovo-Tedesco<sup>9</sup>, testimonia la spiccata sensibilità verso il mondo della sette note e una raffinata conoscenza, non certo occasionale, ma fortemente ricercata, del panorama musicale, in un momento storico in cui i mezzi di comunicazione e possibilità di assistere ai concerti dal vivo erano assai inferiori.

Tutto ciò spianò la strada a Pirandello per agitare un mare di proteste nei confronti di Cecchi e di Ruttman. Anche Malipiero, una volta terminata la lavorazione del film, nel marzo del 1933, fu protagonista di vigorose contestazioni rivolte epistolarmente a Cecchi

---

8. Sembra appurato che il soggetto non sia in realtà opera di Luigi Pirandello, il cui intervento si limitò alla supervisione e alla firma finale, ma del figlio Stefano Landi. Per un maggiore approfondimento delle vicende riguardanti il soggetto rimando al saggio di Leonardo Quaresima in bibliografia.

9. Interessante la suggestione di Bassetti che s'interroga sulla possibile esistenza, in qualche sperduto taccuino, di eventuali abbozzi di partitura congeniati da Castelnuovo-Tedesco, che come sappiamo fu inizialmente coinvolto dalla produzione (Bassetti 1995, p. 233).

e riguardanti le scelte adottate dal regista nei confronti della musica (con riferimento all'abolizione di due pezzi e alcune intromissioni bandistiche definite un «ignominioso strombazzamento»), da lui fortemente modificata nella sua vera essenza. In ogni caso le composizioni congeniate per il film<sup>10</sup>, fra cui spicca la celebre *Sinfonia della Macchine*, rappresentano un contributo di eccezionale valore, unanimemente riconosciuto dalla critica. Valga su tutti il commento di Enrico Roma: «La musica del Malipiero, tra la più bella che il compositore ci abbia mai dato, è uno dei primi esempi d'una musica aderente al soggetto, utile alla sua comprensione, al raggiungimento dei suoi effetti visivi e rumoristici» (Roma 1933a, p. 14). Anche Pirandello, in un articolo del 31 marzo 1933 (data di uscita del film) apparso sulla «Gazzetta del popolo» dove riconsiderava in termini favorevoli l'opera (probabilmente per cortesia nei confronti di Mussolini), proferì un giudizio alquanto positivo: «ha scritto la più bella musica che di lui io abbia mai udito» (Pirandello L. 1933, cit. in «Bianco e nero» 1964, p. 95).

Il film che avrebbe soddisfatto Pirandello era finalmente in distribuzione anche in Italia. Ad attenuare le inquietudini provocate da *Acciaio*, arrivò nelle sale italiane (aprile 1933) il già citato *Come tu mi vuoi*, tratto dall'omonimo dramma teatrale (di cui fu Marta Abba fu splendida interprete nei teatri). Il film, prodotto dalla *Metro Goldwin Mayer*, fu diretto dall'oriundo francese George Fitzmaurice. Nel cast risultano interpreti di rilievo quali Melvyn Douglas, Erich von Stroheim e, nel ruolo di protagonista femminile, la Divina Greta Garbo. La pellicola ottenne uno strepitoso successo in tutto il mondo e ancora oggi è considerata come una delle interpretazioni migliori della Garbo. Tuttavia questa reazione fu piuttosto ambigua, essendo tale pellicola non solo poco aderente alla relativa opera teatrale, ma in diversi punti addirittura stravolta, come osserva Catherine O'Rawe:

Il film sposta il primo atto a Budapest [...]. Altre differenze tra commedia e film stanno nell'espunzione della figura ambigua della ragazza Mop, la sostituzione del finale amaro con un lieto fine immotivato [...] e la gratuita inserzione di una scena d'amore iperbolica e comicamente conforme alle convenzioni melodrammatiche hollywoodiane (O'Rawe 2003, p. 259)

Eppure Pirandello, avvezzo a rabbuiarsi a ogni virgola modificata,

---

10. Per le travagliate vicende musicali di *Acciaio* e, in particolar modo, sulla corretta individuazione dei brani ideati per film e «disseminati» all'interno del *corpus* malipieriano, ovvero le *Sette invenzioni* e le *Quattro invenzioni* per orchestra, rimando ai contributi di Cattelan e di Borin segnalati in bibliografia.

plaudì, come se fosse in preda a una specie di cambio d'identità tipico dei suoi personaggi. Forse il fascino degli americani (prospettive d'affari?) o, forse, quello della Divina lo convinsero pienamente. Di quella approvazione fu testimone oculare anche Enrico Roma: «è più che soddisfatto e non lo nasconde. [...]. Egli ha visto più volte il film, anche nell'edizione originale, in compagnia del sottoscritto – una volta da soli, in una piccola sala di prova – e lo ha trovato eccellente, per interpretazione e per regia» (Roma 1933b, p. 12).

Non mancarono ovviamente gli apprezzamenti alla prova della Garbo, questa volta anche in veste di chansonnier. Solo in veste, perché nei fatti le abilità canore di Zara – la protagonista da lei interpretata – furono sostenute da qualche cantante di turno, coinvolta in fase di doppiaggio (non è stato possibile rintracciarne l'identità). Zara è una cantante che si esibisce di tanto in tanto in fumosi locali nei quartieri di Budapest (di Berlino nel testo originario) con canzoni che, per intenderci, si avvicinano allo stile delle *Lili Marleen* del tempo. A proposito delle canzoni, nel film c'è un bel guazzabuglio. Sono circa una decina, e tutte di autori diversi. Vi sono anche alcuni classici della canzone napoletana come *Funiculì Funiculà*, *A frangesa*, *Torna a Surriento*, quest'ultima centrale nella scena d'amore cui allude sopra O'Rawe. Purtroppo le musiche del film non sono mai state pubblicate discograficamente ed è probabile che tutte le registrazioni di studio siano andate perdute. A quanto pare l'unica opportunità per godere di quei frammenti musicali resta la sola visione film, "inquinato" – come si dice in gergo – dai dialoghi e dai rumori di scena. Inoltre le notizie sulla colonna sonora sono esigue e lacunose. Il massiccio utilizzo di canzoni ha infatti cagionato la totale assenza, sia sui titoli di testa che su quelli di coda, del nome del compositore. Tra l'altro il povero William Axt – questo l'autore accertato delle musiche originali e degli arrangiamenti – non venne quasi mai citato in gran parte dei film cui prese parte (molti dei quali proprio con la Garbo). Un oblio che rappresenta un grave atto d'inciviltà e che cammina in direzione opposta al limpido pensiero pirandelliano, laddove il rapporto tra immagine e musica deve rappresentare l'elemento fondamentale per un film sonoro<sup>11</sup>.

Pirandello si sentiva ormai parte di quel mondo multiforme che

---

11. Questa trascuratezza ha corroborato negli anni una concezione tutta americana, e purtroppo importata anche in Europa, secondo cui il musicista (ma anche gli sceneggiatori) deve essere inserito fra i nomi del cast tecnico. Mentre il cast artistico è composto dagli attori e, se si vuole essere generosi, dal regista (il cui ruolo, bisogna riconoscerlo, spesso si estende a sceneggiatore), il compositore viene inserito tra i nomi – sia pur dignitosi, beninteso – di sarti, elettricisti e rumoristi.

era il cinematografo, tanto da intensificare la sua presenza sui set durante tutta la fase di lavorazione dei futuri film, vuoi per paura che regista o produttore potessero permettersi qualche licenza di troppo, vuoi perché questo nuovo mezzo espressivo, ora anche sonoro, in fin dei conti lo aveva sedotto. Probabilmente ne avvertiva un potenziale divulgativo finora inimmaginato.

Il 1936, l'ultimo anno dello scrittore, fu per lui cinematograficamente ed emotivamente intenso. In quegli ultimi mesi s'impegnò su ben tre fronti, per la realizzazione di altrettanti film, due dei quali non riuscì a vedere completati. Intervenne vivacemente nell'adattamento e nella costruzione dei dialoghi di un nuovo film tratto da una sua commedia, *Ma non è una cosa seria*, diretto da Mario Camerini (fratello di Augusto che nel 1920 ne realizzò la pregevole versione muta). Lo stesso regista ci dà notizia di alcune sue rinunce, imposte dalla contraria volontà dello scrittore: «Non esito a confessare che circa l'ambientazione del film io avevo una mia idea [...]. Ma Pirandello è stato di altro parere» («Cinema Illustrazione» 1936, p. 5). A ripagare l'intero cast del faticoso lavoro svolto fu il successo di pubblico e di critica, ottenuto anche grazie ad un eccezionale interprete, destinato a una popolarità mondiale: Vittorio De Sica.

Proprio sul tramonto della sua esistenza pare che Pirandello avesse iniziato a divertirsi nel collaborare alla realizzazione di queste pellicole, come nel caso del successivo film *Pensaci, Giacomino!*, per la regia di Righelli, dove assistette ininterrottamente ai lavori di scena, seguendo parola per parola e plaudendo con divertita soddisfazione la recitazione del conterraneo attore Angelo Musco nei panni del Professor Toti (De Santi 2011, p.46). Arrivò sino alla fine delle riprese, ma il suo corpo fragile non resistette oltre, non potendo dunque apprezzare il risultato finale.

Sia *Ma non è una cosa seria*, sia *Pensaci, Giacomino!* sono due film che possono essere definiti più leggeri. Entrambi traggono ispirazione da due commedie e non v'è dubbio che con i loro argomenti anticiparono lo schema di un ben noto filone cinematografico sviluppatosi in Italia negli anni del secondo dopoguerra. Il primo grazie all'interpretazione di De Sica, figura «in cui la leggerezza e le doti di comicità non escludono la capacità di far vibrare anche le corde drammatiche» (Brunetta 2009, p. 229); il secondo grazie alla straordinaria abilità attoriale di un grande del teatro come Angelo Musco, in grado di dare rilievo alle possibilità espressive del dialetto, quel dialetto che nel cinema italiano troverà il suo punto più alto proprio nel neorealismo e seguirà il suo percorso durante la lunga e felice stagione della commedia all'italiana.

Per le musiche di *Ma non è una cosa seria* l'incarico fu affidato a Gian Luca Tocchi, compositore perugino con sole quattro presenze nel mondo del cinema, una delle quali sempre con Camerini per il film *Darò un milione*, realizzato l'anno precedente. Fu decisamente più prolifico come autore di liriche, cori e poemi sinfonici. Nonostante ciò il critico Morelli si pronunciò così in un saggio apparso sulle colonne di «Bianco e nero»: «In Italia nessun musicista si è dedicato completamente al cinematografo; nessuno, perciò, è veramente in grado di sfruttare le infinite possibilità che offre la colonna sonora. I tentativi più interessanti sono forse quelli di Gian Luca Tocchi» (Morelli G. 1938, p. 47)<sup>12</sup>. Con le sue partiture connotò marcatamente alcuni passaggi nodali della pellicola, «alle cui maliziose tonalità da commedia – rilancia Comuzio – contribuì abilmente» (Comuzio 2004, p. 939). Il suo apporto al film può considerarsi una specie di prototipo di quelle che saranno le future colonne sonore, per commedie più o meno impegnative, di musicisti del calibro di Alessandro Cicognini, Carlo Innocenzi e Carlo Rustichelli. Sappiamo inoltre che le musiche di questa pellicola furono depositate alla SIAE dallo stesso autore tra il marzo e l'ottobre del '36 con il titolo generico di *Film*, in sostanza una suite orchestrale composta da sei brani: *Ouverture, Sortilegi, Notturmo, Incubo, All'aria aperta e Ritorno* (Ragni 1998, p. 73).

Per quello che riguarda *Pensaci, Giacomino!*, lungo lo scorrere dei titoli di testa leggiamo: musica di Ezio Carabella, canzone<sup>13</sup> di C. A. Bixio. Il maestro Carabella fu un musicista di vaglia, assai prolifico nel corso di tutta la sua multiforme carriera. Salvo il prezioso contributo di Waldimaro Fiorentino, purtroppo le notizie sul suo conto sono assai esigue. Sappiamo che si cimentò prevalentemente con il teatro, realizzando operette di successo, balletti e musiche di scena.

12. Le osservazioni di Morelli, che in un altro passaggio dello stesso articolo si fanno più ficcanti («Non tutti i cineasti sono in grado di capire l'importanza che ha la musica nel cinematografo. Ma nemmeno tutti i musicisti sanno ancora in che consiste la musica cinematografica», p. 16), testimoniano l'inconsapevolezza di molti compositori sulle possibilità di questo nuovo fenomeno espressivo, e ciò è sorprendente se si considera che esso, almeno idealmente, raccolse il testimone di quel popolarissimo fenomeno audiovisivo *ante litteram* che fu l'opera lirica. Viene da scherzare: siamo sicuri che Verdi, Rossini o Puccini, se fossero nati nel XX secolo non si sarebbero dedicati alla musica da film?

13. Vorrei far notare l'uso del singolare per la parola «canzone». Effettivamente nel film (almeno nella versione che ho potuto visionare) è presente un solo brano, intitolato *Partire* e composto, appunto, da Bixio. Tuttavia nel corso delle ricerche è emersa l'esistenza di un secondo brano di Bixio, intitolato *Pensaci, Giacomino!* e che – stando all'etichetta del disco – risulta essere «tratto dal film omonimo». Non avendo potuto fare ulteriore chiarezza e, soprattutto, non avendo rintracciato tale brano lungo la pellicola che, lo ricordo, nei titoli di testa si esprime al singolare («canzone»), ho ritenuto opportuno non farne menzione.

Tuttavia è consistente anche il suo contributo per il grande schermo (realizzò circa un'ottantina di film), tanto da essere considerato uno dei pionieri della musica applicata alle immagini. Il suo nome è legato a quello di Marcello Mastroianni, il quale, essendone stato il genero (sposò nel 1950 la figlia del maestro, Flora Carabella), fu «uno dei maggiori fautori della riesumazione delle composizioni del maestro romano» (Fiorentino 2006, p. 153). Per il film in oggetto gli venne affidata la parte orchestrale, quella che per intenderci – con un inglesismo diffuso anche in Italia – è solitamente chiamata col nome di *score*. La canzone presente nel film intitolata *Partire* (ascoltabile anche nella sua versione strumentale) è invece assegnata all'ormai collaudato Cesare Andrea Bixio. Per entrambi non ci è dato sapere quanto Pirandello influì sulla scelta. È plausibile che il nome di Bixio, alla luce del successo ottenuto da *La canzone dell'amore*, gli fosse particolarmente gradito.

Alla fine del 1936 arriviamo all'ultima pellicola che Pirandello ebbe l'opportunità di controllare in fase di lavorazione senza, purtroppo, poterne godere il risultato finale. Si trattò di una riedizione cinematografica (nel 1926 Marcel L'Herbier ne diresse l'eccellente versione muta) di uno dei suoi romanzi di maggior successo: *Il fu Mattia Pascal*. Pirandello, che non smise mai di essere un accanito fumatore, nemmeno quando, in quei mesi, lo colse una brutta polmonite, partecipò anche questa volta a tutte le varie fasi di realizzazione. Discusse a lungo la sceneggiatura con il regista francese Pierre Chenal (il film venne girato contemporaneamente due volte, sia per la Francia che per l'Italia), curò molto laboriosamente le interpretazioni e controllò da vicino le riprese, stando seduto su una di quelle classiche sedie tipiche del set cinematografico. Per proteggerlo – si fa per dire – dal freddo, qualche operatore di scena tentò di riscaldarlo con un potente riflettore posizionato non troppo distante dalle sue spalle. Per lo scrittore fu il colpo di grazia. Cinque giorni dopo la fine delle riprese Pirandello morì il 10 dicembre 1936 all'età di 69 anni. Per molti non è difficile trovare il vero colpevole di quella prematura morte: il cinema. Quel cinema che lo aveva travolto e coinvolto, rasserenato e rattristato, esaltato e deluso. Il desiderio di essere sempre il controllore di ogni movimento e il terrore che qualsiasi piccola cosa potesse essere modificata a sua insaputa, in una fase di salute piuttosto compromessa gli furono fatali. «L'ammazzò il cinema» disse qualche tempo dopo la figlia Lietta (Simonigh 2003, p. 219).

Distribuito nel 1937, il film, come anni prima l'edizione muta, e come, del resto, il romanzo da cui proviene, è tutt'oggi considerato

un capolavoro. E altrettanto si può dire della colonna sonora, essendo sufficiente il nome del compositore a decretarne il valore, il francese Jacques Ibert, un altro tra i grandissimi musicisti del Novecento. Ibert proprio in quell'anno ricevette la nomina di Presidente dell'Accademia di Francia a Roma. In quel periodo è già autore di fama internazionale grazie «al suo stile piacevole e brillante, basato sulla citazione arguta, sulla tecnica sbalorditiva, sulla mescolanza colorita dei timbri orchestrali» (Comuzio 2004, p. 417). Averlo a disposizione è un po' come per Èjzenštejn avere Prokof'ev, o per Laurence Olivier avere Sir William Turner Walton. Ibert fu dunque un musicista di razza alla cui creatività piaceva sperimentare nuove strade. Il cinema rappresentò una di queste. Per questo film tuttavia si adattò molto alle esigenze cinematografiche, componendo una partitura tematico-melodica che ha il sapore di italianità, con qualche tendenza verso la musicalità degli angoli di Roma piuttosto che della Sicilia. Non mancano temi d'amore e passaggi dal gusto ironico o grottesco. Nella realizzazione delle suite fu comunque impeccabile.

Purtroppo, sebbene l'industria discografica sia stata giustamente grata nei confronti del compositore, realizzando quasi tutta la sua opera classica e sinfonica, molto meno generosa lo è stata finora per la sua opera cinematografica. Solo in tempi più recenti la *Marco Polo*, una sotto etichetta della più celebre *Naxos*, ha finanziato un progetto per realizzare *ex novo* tre grandi *soundtrack* del compositore, ovvero *Don Chisciotte* (1933) di Georg Wilhelm Pabst, *Golgotha* (1935) di Julien Duvivier con Jean Gabin, infine *Macbeth* (1948) di e con Orson Welles. I primi due quasi coetanei de *Il fu Mattia Pascal*. Pertanto c'è da augurarsi che in una futura escursione finalizzata al recupero di capolavori perduti, la stessa etichetta discografica prenda in considerazione l'idea di rieseguire anche la musica del film pirandelliano.

Questa pellicola conclude l'avventura nel cinema sonoro di Luigi Pirandello. Non è durata poi così a lungo da quando il cinema prese la "voce". Solo sei anni. E solo sei film. Tuttavia la sua opera anche nel cinema ha continuato (non si contano le trasposizioni d'argomento pirandelliano) e continua a suscitare l'interesse di decine di grandi registi italiani e internazionali, a influenzare e a condizionare, in mille differenti modi, i loro progetti, le loro idee e, perché no, a ispirare la vena creativa di molti compositori, i quali saranno sostenuti vigorosamente da tutto un insieme di forti sensazioni che solo Pirandello, con le sue tematiche, con la sua filosofia, con i suoi personaggi, unitamente alla sua Sicilia, con la sua gente, i suoi

scorci e le sue emozionanti atmosfere sono in grado di trasmettere. Questo sarebbe un interessante argomento da esaminare in qualche altra occasione.

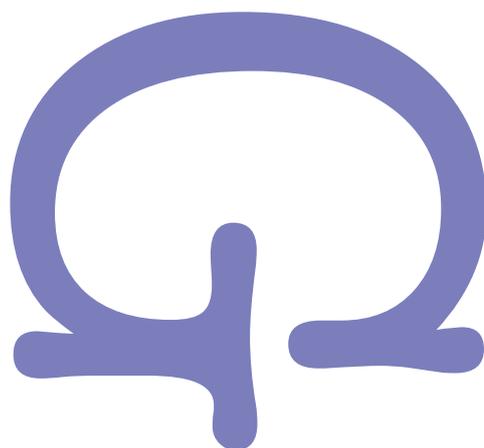
## Bibliografia

- Bassetti S., *Malipiero, l'uomo di «Acciaio»*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 1995, Vol. 30, n. 1, pp. 227-233.
- Bini D., *Pirandello e la musica del Kaos*, in Laretta E. (a cura di), *Il cinema e Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2003.
- Borin F., *La legione straniera dell'intelligenza: Pirandello, Cecchi, Ruttman e Malipiero nell'officina di «Acciaio»*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 1989, Vol. 24, n. 1, pp. 95-130.
- Brunetta G. P., *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003.
- Brunetta G.P., *Il cinema italiano di regime. Da «La canzone dell'amore» a «Osessione»*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Bussagli M., *Disney e l'arte*, Firenze-Milano, artedossier Giunti, 2017.
- Castello G. C., *Registi e attori del cinema pirandelliano*, in Laretta E. (a cura di), *Pirandello e il cinema*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1978.
- Cattelan P., *Il pavone e il principe degli scozzatori alla fiera degli indolenti. Da Pirandello a Ruttman: le avventure di Malipiero musicista-cineasta*, in Miceli S., Borin F., Pinamonti P., Cattelan P., *Retroscena di «Acciaio». Indagine di un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero*, Firenze, Olschki, 1993.
- Comuzio E., *Il Cinema? Il linguaggio visibile della musica*, in Laretta E. (a cura di), *Il cinema e Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2003.
- Comuzio E., *Musicisti per lo schermo. Dizionario ragionato dei compositori cinematografici*, Roma, Ente dello spettacolo, 2004.
- Da «In silenzio» a «La canzone dell'amore» (s.n.), in «Kines» (nuova serie), N. 1, 23 novembre 1930, pp. 11-12.
- De Santi P. M., *La fortuna cinematografica di Pirandello durante il fascismo*, in Laretta E. (a cura di), *Quel che il cinema deve a Pirandello*, Pesaro, Metauro, 2011.
- Due fratelli e un film* (s.n.), in «Cinema Illustrazione», n. 9, 26 febbraio 1936, p. 5.
- Fiorentino W., *L'operetta italiana*, Bolzano, Catinaccio, 2006.

- Frassica P., *Her Maestro's Echo. Pirandello and the actress who conquered Broadway in one evening*, Leicester, Troubador, 2010.
- La canzone dell'amore* (s.n.), in «Cinema Illustrazione», n. 41, 8 ottobre 1930, pp. 8-9.
- Lauretta E., *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, Milano, Mursia, 1980.
- Lesnevskaja A., *Luigi Pirandello e Sergej Ejzenstejn*, in Lauretta E. (a cura di), *Quel che il cinema deve a Pirandello*, Pesaro, Metauro, 2011.
- Micheli S., *Pirandello e il Cinema durante il fascismo*, in Lauretta E. (a cura di), *Il cinema e Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2003.
- Milioto S., *La lezione cinematografica di Pirandello*, in Lauretta E. (a cura di), *Quel che il cinema deve a Pirandello*, Pesaro, Metauro, 2011.
- Milioto S., *Pirandello e il Cinema nelle lettere a Marta Abba*, in Lauretta E. (a cura di), *Il cinema e Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2003.
- Morelli G., *La musica e il cinematografo*, in «Bianco e nero», n. 7, 31 luglio 1938, pp. 9-49.
- O'Rawe C., *Pirandello, Garbo e Hollywood: da «Come tu mi vuoi» a «As you desire me»*, in Lauretta E. (a cura di), *Il cinema e Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2003.
- Ortolani B. (a cura di), *Luigi Pirandello. Lettere a Marta Abba*, Milano, Mondadori, 1995.
- Plenizio G., *Musica per film. Profilo di un mestiere*, Napoli, Guida, 2006.
- Pirandello L., *Acciaio*, in «Gazzetta del popolo», 31 marzo 1933, cit. in «Bianco e nero» n. 11-12, novembre-dicembre 1964, pp. 95-97.
- Pupo I. (a cura di), *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, Rubettino, 2002.
- Ragni S., *Gian Luca Tocchi musicista perugino. Documenti e testimonianze (1934-1950)*, Perugia, Guerra, 1998.
- Roma E., *I nuovi film*, in «Cinema Illustrazione», n. 16, 19 aprile 1933a, p. 14.
- Roma E., *I nuovi film*, in «Cinema Illustrazione», n. 17, 26 aprile 1933b, p. 12.
- Quaresima L., *Acciaio: dalla festa campestre al luna park*, in Lauretta E. (a cura di), *Il cinema e Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2003.
- Simonigh C., *Una filmografia davvero Pirandelliana*, in Lauretta E.

(a cura di), *Il cinema e Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2003.

Venturi V., *Cesare Andrea Bixio. L'attività musicale di Bixio per l'industria cinematografica (1920-1945)*, Limena, libreriauniversitaria.it edizioni, 2010.



ne

e.



Recensioni | comunicazioni  
interviste

Gianluca Cinelli, *Il paese dimenticato. Nuto Revelli e la crisi dell'Italia contadina*, Milano, Franco Angeli, 2020. ISBN 9788891791504

**di Fabrizio Scrivano**

Autobiografia e biografia, nell'opera letteraria e storiografica di Nuto Revelli (1919-2004), così come nell'azione culturale, politica e pedagogica che l'ha ispirata, sorretta e realizzata, sono termini e pratiche centrali e imprescindibili. Ha fatto quindi bene Gianluca Cinelli a incentrare il suo recente saggio critico, *Il paese dimenticato. Nuto Revelli e la crisi dell'Italia contadina* (Milano, Franco Angeli, 2020), sulla ricostruzione di un percorso intellettuale che è saldamente intrecciato alle fasi di vita e di formazione di un importante militante della verità. Senza giraci troppo intorno, così andrebbe definita la lunga missione di Revelli, certi che, nel suo caso, il gravame retorico che essa potrebbe comportare è pressoché vicino allo zero. La sua ricerca di verità si mosse in tempi e spazi definiti e ben circoscritti, cioè negli ambienti rurali del Piemonte meridionale del secondo dopoguerra, innescando così una profonda indagine che andava incrociando temi di per sé complicatissimi, a partire dalla loro scarsa visibilità. I temi sono sostanzialmente tre: le forme e le radici del trauma della guerra, e la sua drammatica persistenza entro un generale quadro nazionale di rimozione, che riguardava anche le ragioni della ribellione all'autoritarismo fascista; la povertà estrema delle popolazioni rurali e il loro sradicamento da ogni economia territoriale sostenibile; infine, la negazione dei diritti di qualsiasi forma di rappresentanza e l'inibizione a coltivare un qualche strumento autonomo di rappresentazione. Da qui la produzione di un quadro storico che ebbe come suo principale obiettivo quello di riscattare il popolo dall'emarginazione e dall'alienazione.

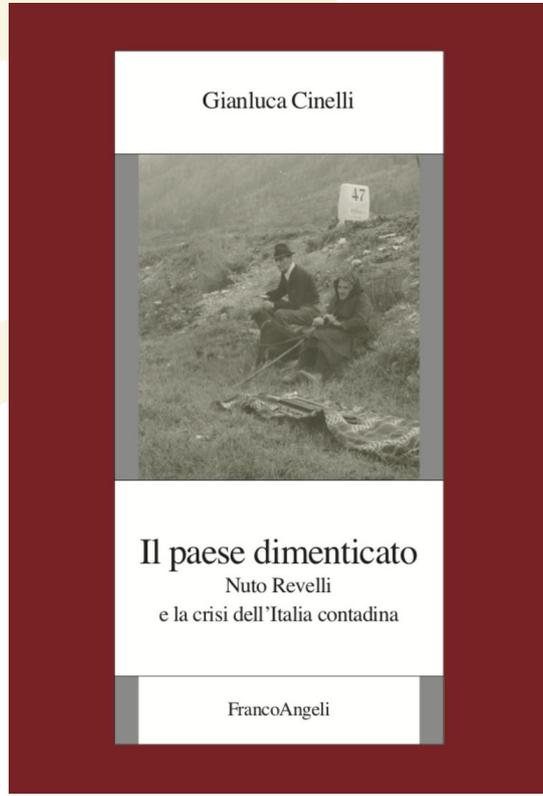
Per rendersi conto di quanto l'opera di Revelli puntasse alla formalizzazione di una verità specifica e contraria, una verità non detta anzi nascosta dalla narrazione storica ufficiale, basta dare uno sguardo riassuntivo alla mole di testimonianza personale e di documentazione materiale che ha prodotto in cinquant'anni di attività, sempre tesa a sottrarre al pericolo di *damnatio memoriae* l'esperienza di persone, comunità e classi sociali marginalizzate e sfruttate. *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia* (1946) e *La guerra dei poveri* (1962) sono narrazioni autobiografiche in cui si fa i conti, senza indulgenza, con la storia della guerra e del dopoguerra.

ra, tramite il racconto dei propri errori, della scoperta del disincanto ideologico, delle scelte personali maturate negli anni della Resistenza e della presa di coscienza del compito culturale tanto scomodo quanto urgente che avrebbe portato avanti. *La Strada del davai* (1966) è un lavoro storiografico in cui il doppio inganno della guerra e dell'illusione di un fatuo benessere economico viene ricostruito e smascherato dando voce alle testimonianze dei protagonisti e basandosi sulla narrazione del vissuto. *Ultimo fronte* (1971) raccoglie più di mille lettere, selezionate da un archivio di quantità assai superiore, scritte da soldati tornati dal fronte nelle proprie campagne. *Il mondo dei vinti* (1977) sistema una lunga inchiesta sul campo, e anzi tra i campi, condotta attraverso interviste e documentazione sulla situazione di vita e le prospettive di benessere nelle campagne piemontesi, e la interpreta alla luce dei cambiamenti economici e produttivi avvenuti a seguito dell'industrializzazione. *L'anello forte* (1985) raccoglie invece le voci delle donne, restituendo visibilità alle loro rivendicazioni e al loro desiderio di emancipazione dal dominio maschile. Al centro di queste lunghe ricerche c'è sempre la narrazione dei vissuti, il cui effetto corale non nasconde le intrinseche contraddizioni e i veri e propri elementi conflittuali che si produssero entro la società e il territorio che furono oggetti delle inchieste. Questo per sottolineare che nell'indirizzo di ricerca di Revelli, non v'era alcuna intenzione semplificante né tanto meno d'armonizzazione, quasi serpeggiasse nella sua opera la figurazione di un mondo agreste ideale e idillico; quando, invece, lo scopo definito di tale lavoro di raccolta e documentazione fu quello di creare uno spazio di visibilità a quel che non riusciva a emergere autonomamente né era desiderato che entrasse nel circuito della comunicazione.

Il saggio di Cinelli è soprattutto legato a questo arco temporale del lavoro di Revelli, che, come si diceva, trova nella storicizzazione delle narrazioni del popolo rurale delle Langhe e del Cuneese un suo preciso profilo e luogo e trova nelle esperienze del secondo dopoguerra la sua cronologia. E nel ricostruirlo si avvale di un non facile equilibrio che tiene conto sia del quadro storico specifico, ma mobile e in rapida trasformazione, che riguarda quella ricognizione sia ai tempi della sua restituzione critica, che avvenne lentamente, data l'imponente mole di documenti prodotti, a qualche anno e poi a qualche decennio di distanza. Così che, molto lucidamente, il saggio riesce a registrare come il discorso di Revelli cercasse e spesso trovasse nel tempo nuovi contesti di attualità e di interesse da parte del pubblico e degli studiosi. Come quando, nel 1978, *Il*

*mondo dei vinti* divenne la base di un soggetto di un film/documentario prodotto dalla RAI per la regia di Nelo Risi. In quell'occasione, Revelli in una lettera indirizzata a Risi (contenuta in appendice a questo volume insieme ad altra corrispondenza) contestava che la sceneggiatura riscrisse troppo la voce dei testimoni, che era ed erano e sempre sarebbero stati, pur in quella difficoltà di approccio dovuta in parte dal dialetto e in parte da pensieri confusi e frammentari di persone anziane e poco istruite, i veri documenti che meritavano la finestra pubblica offerta. E non è un caso infatti che lo scrittore cuneese nelle sue ultime opere letterarie, *Il disperso di Marburg* (1994) e *Il prete giusto* (1998), trovasse un modo diverso, ma sempre basato sul racconto delle vite, di rendere disponibile e attuale la memoria del trauma bellico, della miseria rurale e della loro difficoltà a farsi vedere e capire.

Tra le pieghe di questa complessa vicenda letteraria, storica e politica, Cinelli trova una chiave di lettura interessante e appropriata, che rende esplicita sia nell'introduzione sia nel titolo dell'ultimo capitolo del libro, e che molto ci avvicina al profilo biografico di Revelli. Così appropriata da sembrare quasi il motto di una impresa: *resistere all'ignoranza*. Non imprudentemente, allora, l'esperienza letteraria e testimoniale di Revelli viene spesso associata da Cinelli ad altri due scrittori italiani, Primo Levi e Mario Rigoni Stern, che egualmente condussero, tramite la loro opera, una tenace battaglia sia contro l'inevitabile tentazione all'ignoranza, fatto umano comprensibile seppur non encomiabile, sia contro il calcolato e opportunistico ricorso all'ignoranza, che è pure un fattore dell'azione umana ma da disprezzare con fermezza.



*guerra*



●  
*autoritarismo*

Angela Maria Mazzanti (a cura di), *Un metodo per il dialogo tra le culture. La chrêsis patristica*, Brescia, Morcelliana, 2019, pp. 238. ISBN 978-8837233679

**di Alessandra Di Pilla**

Il volume sviluppa in 14 saggi alcuni dei numerosi spunti offerti dagli studi del filologo Christian Gnilka sul concetto di *chrêsis* ('retto uso'), elaborato dagli autori patristici nel loro rapportarsi con la cultura classica: tema oggetto di un convegno promosso a Bologna il 15-16 maggio 2019 dal Dipartimento di storia cultura e civiltà dell'Università e dall'Associazione Patres.

Christian Gnilka (*L'ombra della verità*). Per il grande valore assegnato dagli antichi alla tradizione, anche i padri della Chiesa si confrontarono con la 'prova dell'antichità', già diffusa nel giudaismo come idea dell'antecedenza cronologica di Mosè e dei profeti rispetto ai filosofi greci, depositari dunque di porzioni di verità solo in quanto autori di un 'furto'. Tale 'prova' è un tentativo di dare veste storica a un argomento di natura teologica: per i padri il fondamento del rapporto con i valori della cultura antica è la dottrina della conoscenza naturale di Dio (accessibile a ogni uomo mediante l'osservazione della coscienza e la contemplazione del creato), che si è offuscata a causa del peccato conducendo all'idolatria. La presenza della 'prova dell'antichità' è tuttavia una grande testimonianza della pretesa veritativa della Chiesa, che essa mantenne intatta nonostante tutti i *koiná* presenti nella cultura antica. Il deterioramento della rivelazione del Vecchio Testamento, avvenuto allorché i pagani ne copiarono gli elementi, implica infatti che la cultura antica vada sottoposta non solo a un'opera di separazione del vero dal falso, ma anche di purificazione e di ri-orientamento a Dio dei suoi frammenti di verità, tali solo perché da Lui provengono.

Camillo Neri (*Il metodo della filologia, ovvero le regole del gioco*) mostra come anche il mestiere del filologo, avente come scopo la più plausibile ricostruzione di un testo antico, ricercata mediante l'esame dei testimoni della tradizione con un percorso selezione di ciò che è più funzionale, sia in qualche modo un esercizio di *chrêsis*.

Moreno Morani (*Chrêsis. Per la storia di una radice*) indaga sull'origine e sul nucleo semantico originario del termine, partendo dalla voce greca *chré* ('occorre, è necessario'), la cui radice indica 'necessità', 'mancanza', ma anche 'godere di un bene' e quindi 'avere biso-

gno'. Un'analisi diacronica del verbo collegato (*chrao*) conduce a un primitivo significato di 'desiderare', che sembra prevalere su quelli di 'necessità' o 'utilità'. Il legame tra desiderio e percezione di una mancanza spiegherebbe anche l'impiego del verbo nella lingua sacra ('consultare un oracolo'): il mortale si rivolge al dio per colmare la sua condizione di povertà. Dunque *chré* indicherebbe principalmente 'desiderio', 'ricerca di un bene'. Nel greco dei cristiani *chrêsis* connota la percezione di una lacuna culturale e la volontà di colmarla mediante un *rectus usus* di dottrine e contenuti.

Alfredo Valvo (*Chrêsis e recta ratio*) ravvisa nella riflessione di Cicerone sul fondamento della *civitas* (*De legibus*) un'equivalenza tra *recta ratio* e *lex*. La *lex* è la *ratio summa* insita in natura: concezione che, già per Agostino, è uno dei vertici culturali e spirituali del mondo classico.

Per Leonardo Lugaresi (*Paolo e Tertulliano. La sfida della krisis cristiana al politeismo greco-romano*), nel discorso all'Areopago di Atene (Atti 17,16-34) Paolo applica il criterio del 'retto uso' al politeismo: appellandosi all'iscrizione "al dio ignoto", valorizza il tentativo politeista di circoscrivere il divino, ma allo stesso tempo ne mostra il limite, suggerendo la radicale eccedenza del divino rispetto a ogni sapere religioso. Paolo si lascia anche mettere in crisi: dall'inziale scandalo per gli idoli che lo porta a parlare soltanto nella sinagoga, lo vediamo presto discutere in pubblico e con tutti. La sua azione missionaria ad Atene fonda dunque la possibilità di un 'retto uso' persino della religione pagana. Una sfida simile si riscontra nell'*Apologeticum* di Tertulliano. Roma crede che la sua potenza derivi dallo zelo religioso e che ciò provi l'esistenza degli dèi: T. accetta di gareggiare sullo stesso terreno. Avendo ben familiare il concetto dell'intervento del Dio biblico a sostegno del popolo, smentisce Roma con l'argomento della priorità del *regnum* rispetto al culto: Roma ha cominciato a venerare gli dèi non prima di essere diventata potente, bensì dopo; la sua religione è opera umana, gli dèi sono uomini divinizzati. L'inclusività del *pantheon* romano è smentita dall'esclusione dei cristiani; i trofei romani sono un sacrilegio nei confronti degli dèi dei popoli sconfitti.

Giuliano Chiapparini (*Cultura profana, dottrine eterodosse e chrêsis. L'attualità del 'vero gnostico' di Clemente Alessandrino*) mostra che per Clemente *chrêsis* è lo stadio conclusivo e necessario di un processo di vaglio (*krisis*) che può riguardare tutto. Necessari al vaglio sono la conoscenza (*gnosis*), che colloca l'oggetto in un adeguato quadro di senso rendendolo eventualmente utilizzabile, e un criterio di giudizio: esso non è stabilito dall'uomo, ma è il *Logos*

stesso, come si manifesta attraverso la Scrittura. In ragione del ‘furto’ nei riguardi di Mosè, la cultura greca contiene porzioni di verità adulterate, valorizzabili solo dopo un giusto riposizionamento (ad es. le virtù platoniche della castità e del digiuno). Il discernimento può essere applicato anche *ad intra*, ad es. nei confronti di esegesi erronee che inquinano la percezione del *Logos* stesso. Il ‘vero gnostico’ è come un accorto banchiere, che verifica l’autenticità delle monete d’oro saggiandole sulla base della pietra di paragone e le mette in circolazione solo dopo averle approvate.

Vito Limone (*L'uso del concetto di sistema delle scienze in Origene*), anziché una partizione delle scienze nell’antichità in tre modelli rigidi (piramidale, circolare, pedagogico) che colloca Origene in quello pedagogico (P. Hadot), adotta un punto di vista adeguato a una posizione mista, più rispondente alla cultura dell’età imperiale. In Origene si alternano due teorie: una quadripartita (etica, fisica, eoptica, connesse dalla logica come scienza del linguaggio) e una tripartita (etica, fisica e logica, o dialettica). Ne emerge lo statuto ancipite dell’epoptica e della logica. L’epoptica, ‘scienza delle scienze’, non si esaurisce nell’elaborazione del sapere derivante dalle Scritture, ma la eccede, estendendosi alla pratica della comunione con Cristo. La logica è strumento argomentativo delle scienze, oppure scienza essa stessa del linguaggio rivelato (dialettica).

Jean Paul Lieggi (*Per una sintassi della chrêsis. La lezione di Basilio e di Gregorio Nazianzeno*), ricercando i fondamenti teologici della *chrêsis*, valorizza il concetto di *syntaxis*. Basilio applica *syntaxis* alla vita trinitaria: in Dio la perfetta uguaglianza e dignità delle persone divine si realizza in un ordine gerarchico che ne caratterizza le relazioni. Il paradigma della *syntaxis* illumina anche le molte polarità paradossali della fede. Il Nazianzeno, nel raccomandare la *chrêsis*, mostra che anche in essa va riconosciuta una sintassi: tra i beni della cultura c’è una gerarchia, che l’uomo di fede deve scoprire, riconoscere e rispettare.

Giovanni Catapano (*L'usus christianus dei filosofi nel De Genesi ad litteram di Agostino*): l’uso cristiano che A. teorizza nel *De doctrina christiana* (in primis verso il platonismo, che va vagliato prendendo a criterio la conformità alla *fides nostra*) viene qui studiato in una sua concreta applicazione. A. pratica di solito in silenzio la spoliatura delle verità filosofiche utili: nei rari luoghi del *De Gen. ad litt.* in cui cita espressamente i filosofi, ne evidenzia i punti di attrito. Quanto è falso nella cultura pagana contraddice non solo la *fides*, ma anche il *verum* che in quella cultura si ritrova: ne sono esempi il determinismo astrale (anche per i filosofi le anime non

sono sottoposte ai corpi, neppure a quelli celesti) e, riguardo alla natura dell'anima, la teoria della sua trasmigrazione da una bestia a un uomo e viceversa (anche i filosofi - probabile allusione a Porfirio - sono giunti a rigettarla, pur se sostenuta dai loro maestri - Platone e Plotino).

Johannes Zachhuber (*Aristotle in Theodore of Raïthu and Pamphilus the Theologian. The search for a Chalcedonian philosophy*) si occupa di come la filosofia aristotelica fu fatta propria dai pensatori siriaci che, tra fine VI-inizio VII sec., intervenirono nelle controversie successive ai concili di Efeso e Calcedonia. Se i miafisiti anti-calcedoniani inserirono direttamente nel *curriculum* educativo la tradizione dei commentari aristotelico-porfiriani, i calcedoniani crearono invece una loro serie di scritti in cui integrarono solo alcuni elementi: ne è esempio la *Praeparatio* di Teodoro di Raïthu, laddove ragiona sui termini *ousia* e *hypostasis* e sulla loro relazione.

Ilaria Vigorelli (*Corifeo e divinizzazione. Esempio di chrêsis patristica a partire da una metafora*): la metafora del coro e del corifeo, che nel *Teeteto* di Platone indica la vita felice delle anime che si assimilano al divino, è studiata in autori dal comune impianto platonico ma dalla diversa ontologia: Clemente Alessandrino, Plotino, Gregorio di Nissa. L'uso della metafora nelle sue tre dimensioni (fuga da ciò che separa dal bene; desiderio di elevarsi alla contemplazione, unione con Dio) muta al variare dell'ontologia di riferimento: emerge via via una prospettiva relazionale, al cui culmine la metafora perde la sua caratteristica di immagine e diviene espressione di una realtà concreta e storica: il corifeo è la persona del Figlio incarnato in Maria, il coro è dato dalla relazione personale con Cristo nella Chiesa; il male da cui fuggire non è il molteplice, ma il peccato; l'asceta diventa asceti.

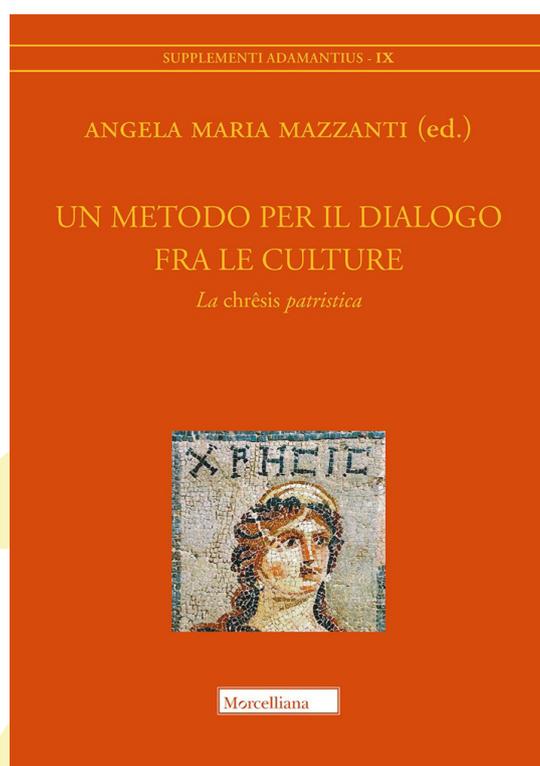
Andrea Zauli (*La figura di Socrate e l'exemplum Socratis nel Martyrium Apollonii. Espressione di chrêsis?*): nel testo del *M. A.* (databile a non oltre il IV sec.) compaiono due riferimenti espliciti a Socrate, posti in bocca al cólto Apollonio (ucciso a Roma tra 183 e 185) nel suo discorso di difesa. Il primo si colloca all'interno della critica all'idolatria: alla richiesta di giurare sul genio dell'imperatore, Apollonio ribatte evocando l'ironia di Socrate circa l'abitudine degli Ateniesi di giurare anche su un semplice albero di platano. Se giuramenti di questo tipo, attestati in Platone, potevano valere in positivo come mōniti a non abusare del nome degli dèi, la loro ripresa cristiana, che qui compare per il probabile tramite di Tertulliano, riguarda la sola accezione negativa, connessa all'irrisione dell'antropomorfismo divino o di certi aspetti del culto. Nel secon-

do riferimento Socrate è collegato a Cristo tramite il tema del giusto perseguitato, qui forse derivato da Clemente Alessandrino. Sottesa al *M. A.* c'è la convinzione che Socrate fu un autentico, seppure incompleto, interprete del Verbo, trasparente di una realtà più alta: la sua presenza nel testo non è solo una scelta di tipo retorico, ma un vero esercizio di *chrêsis*.

Per Sonja Caterina Calzascia (*L'uso di Omero nell'episodio delle nozze di Cana nella Parafrasi di Nonno di Panopoli 2, 1-69*) il testo prescelto è particolarmente adatto allo studio, perché il miracolo della trasformazione dell'acqua in vino ha paralleli anche nelle *Dionisiache*, l'epica profana di Nonno. L'analisi linguistica mostra che la *Parafrasi*, pur non essendo un centone omerico, presenta un'inevitabile coloritura omerizzante. Nonno, tuttavia, non sembra interessato a una *chrêsis* nei confronti di Omero: nell'opera, in generale ortodossa nella linea di Efeso, Omero appare soprattutto come materiale letterario, più da utilizzare con perizia tecnica alessandrina che da cristianizzare, allo scopo di rendere il testo del Vangelo più godibile a un pubblico colto.

Maria Vittoria Cerutti (*Usus iustus e religioni. Uno sguardo sulla contemporaneità*): nella prospettiva della storia delle religioni e del metodo storico-comparativo, si esamina la possibilità di attualizzare la nozione di *chrêsis* elaborata da C. Gnirke in relazione alle grandi religioni non cristiane. Nei documenti del Vaticano II la nozione di *iustus usus* ricorre, con terminologia squisitamente patristica, sia a proposito delle culture e delle tradizioni dei popoli in senso lato, sia a proposito delle religioni non cristiane. La *chrêsis* dei padri, tuttavia, era rivolta alla filosofia e ai culti, e non a quei complessi organici (dottrine, prassi rituali ed etiche) che oggi identifichiamo come 'religioni'. Il concetto di 'retto uso', nel passaggio dal contesto patristico al contemporaneo, ha quindi subito uno slittamento per quanto concerne i suoi oggetti e ciò ha suscitato riserve in sede teologica (H. Waldenfels, J. Ratzinger) circa il modo di guardare alle religioni presenti nei documenti conciliari: i *semi del Logos*, o valori, presenti nelle religioni vanno sempre sottoposti a un discernimento basato sul criterio veritativo dell'antropologia di ascendenza biblica, dopo una loro identificazione con il criterio delle analogie. In merito si presentano alcune suggestioni dall'opera del teologo e missiologo H. Bürkle, per il quale l'*usus iustus* di nozioni di una religione andrebbe in due direzioni: potrebbe rendere più comprensibili aspetti del messaggio cristiano ai seguaci di quella religione; potrebbe contribuire a riscoprire e valorizzare, da parte dei cristiani, aspetti e contenuti loro propri (si veda, nelle

religioni tribali africane, il legame tra vivi e antenati: può fare intuire ai seguaci la natura della Chiesa come corpo mistico, ma anche risvegliare nei cristiani secolarizzati il senso religioso della morte).



chrêsis  
dialoghi

**El Patrimonio bibliográfico y documental. Diferentes metodologías, idénticos objetivos,** ed. Antonio Carpallo Bautista, María Olivera Zaldua, Madrid, Editorial Fragua, 2020, 362 p., ISBN 9788470748691

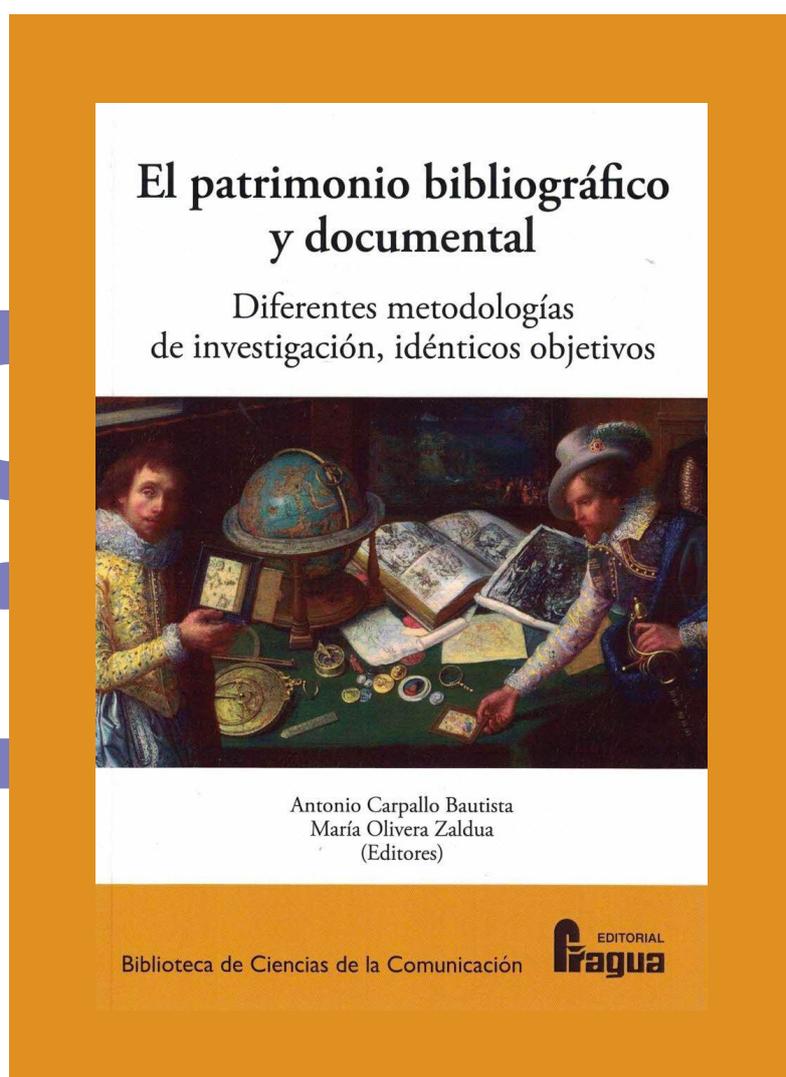
**di Andrea Capaccioni**

Anche in Spagna negli ultimi decenni è cresciuta l'attenzione verso i beni culturali. Un passaggio determinante è stato sicuramente l'approvazione nel 1985 della legge sulla tutela e valorizzazione del patrimonio storico nazionale. All'interno di questa norma si trova anche un'articolata definizione di beni culturali che comprende i beni mobili e immobili, il patrimonio archeologico ed etnografico, i musei, gli archivi e le biblioteche di stato, il patrimonio documentario (fondi bibliografici e archivistici di proprietà pubblica, opere letterarie, storiche, scientifiche o artistiche, in forma manoscritta o a stampa). Per poter proteggere e valorizzare al meglio questo patrimonio è indispensabile l'apporto del mondo della ricerca in grado di fornire studi sempre più approfonditi nei diversi ambiti dei beni culturali. È questo uno dei motivi che ha spinto la Facoltà di scienze della documentazione dell'Università Complutense di Madrid a organizzare nel dicembre del 2019 un seminario intitolato *El Patrimonio bibliográfico y documental. Diferentes metodologías, idénticos objetivos*. L'iniziativa, promossa da tre gruppi di ricerca dello stesso ateneo madrileno Numisdoc (Numismática e Investigación Documental y Epigráfica), Fotodoc (Fotografía y Documentación) e Bibliopegia (Encuadernación y el Libro antiguo), ha visto coinvolti alcuni tra i principali specialisti spagnoli di diverse discipline invitati a riflettere sull'uso delle fonti e sull'impiego dei metodi di ricerca nell'ambito degli studi sul patrimonio bibliografico e documentale (libri a stampa, manoscritti, monete, fotografie, ecc.). Recentemente l'editore Fragua di Madrid ha pubblicato gli atti di questo seminario a cura di Antonio Carpallo Bautista e María Olivera Zaldua. Il volume è composto da quattordici saggi preceduti da un'introduzione del preside della Facoltà di scienze della documentazione della Complutense José Luis Gonzalo Sánchez-Molero. I primi tre contributi concentrano la loro attenzione su problematiche relative all'epigrafia, all'araldica e alla numismatica: *Método y fuentes en los estudios epigráficos* di Javier de Santiago Fernández,

*La Heráldica como fuente de identificación y datación* di José María de Francisco Olmos e *La moneda y sus mil caras* di Fátima Martín Escudero. Segue una più consistente sezione di saggi di studiosi che afferiscono al gruppo di ricerca Bibliopegia. I primi due contributi *La documentación como fuente para la historia del libro: metodología y posibilidades* di Manuel José Pedraza Gracia e *El análisis de las procedencias en patrimonio bibliográfico: fuentes y herramientas de análisis* di José Luis Gonzalo Sánchez-Molero presentano un approccio generale che intende mostrare come le discipline bibliografiche e documentali affrontano lo studio del libro e della sua circolazione con una particolare attenzione al ruolo delle biblioteche. Seguono dei saggi più specifici: la musicologa Esther Burgos Bordonau si occupa di un tipo particolare di strumenti musicali (*Metodología para la investigación de colecciones sonoras: los rollos de pianola*); gli specialisti in storia della legatura Antonio Carpallo Bautista e Yohana Yessica Flores Hernández firmano rispettivamente i saggi *Metodología y fuentes para el estudio de los encuadernadores que han trabajado para las instituciones* e *Metodología y fuentes para la investigación sobre las encuadernaciones*; Arantxa Domingo Malvadi dedica le sue attenzioni a codici e manoscritti (*Metodología para la elaboración de un repertorio de códices y manuscritos*), mentre nell'ambito della storia del libro si collocano gli scritti di Fermín de los Reyes Gómez (*Búsqueda, análisis e identificación de incunables: problemas y métodos*) e di Benito Rial Costas (*¿La historia de la Tipografía o la tipografía desde la Historia*). Chiudono questa sezione: un approfondimento di Isabel Cristina Diez Menguez e Yolanda Clemente San Román su un genere di rappresentazione teatrale diffusa in America Latina (*Metodología para la elaboración de un catálogo del sainete criollo*); uno studio dedicato all'immagine nel libro antico di Helena Carvajal González (*Apuntes metodológicos y bibliográficos para el estudio de la imagen en el libro medieval*); e il saggio *Metodología para la investigación en Fotografía* di Juan Miguel Sánchez Vigil, Antonia Salvador Benitez e María Olivera Zaldua che propone un'analisi dei risultati raggiunti dalla *documentación fotográfica*.

La lettura del volume *El Patrimonio bibliográfico y documental. Diferentes metodologías, idénticos objetivos* presenta diversi motivi di interesse, due dei quali meritano particolare attenzione. Il primo consiste nel fatto che i saggi raccolti si propongono come un apprezzabile tentativo di prendere in esame da differenti prospettive disciplinari due questioni fondamentali che riguardano lo studio del patrimonio bibliografico e documentale: l'uso delle fonti e il ri-

corso a diversi metodi di ricerca. Questo tipo di studi non è raro solo in ambito spagnolo, come sostiene nel *Prólogo* Gonzalo Sánchez-Molero, ma anche in altre realtà, compresa quella italiana. Il secondo motivo riguarda più da vicino coloro chi si occupano di beni culturali in Italia (studiosi, bibliotecari, archivisti, studenti, ecc.). La raccolta degli atti del seminario madrilenò infatti mette a loro disposizione una rassegna di studi in grado di fornire un prezioso stato dell'arte del dibattito spagnolo su questi temi.





Dino Buzzati, *Le anime in pena*, olio su tela, 1969  
(Galleria d'Arte Cortina)

## Un caso di “riciclaggio metaforico”: Dino Buzzati e i 50 racconti di Colombe

di Fabrizio Scrivano

Esiste un ordine, almeno tematico, in questi racconti di Dino Buzzati, così malinconici e così consapevoli della morte? Sarà stata la prima cosa che mi chiesi iniziando a leggere *Il Colombe e altri cinquanta racconti* (Milano, Mondadori, 1966); e avrà resistito un bel po' di tempo, prima di decidere che era la domanda sbagliata, cioè inutile per capire lo stile di Buzzati in questi racconti.

I primi sette racconti mi sembravano ispirati dall'equivoco e dall'errore: un uomo che agisce senza alcuna logica rispetto a ciò che crede erroneamente essere una minaccia per sé e da cui viene comunque attratto in modo irresistibile; un Dio che pur non volendo che l'uomo sia creato, finisce per arrendersi alle insistenze del tecnico progettista che gliel'ha proposto; il pittore che crede di poter sfruttare la falsa notizia della sua morte per aumentare la sua quotazione sul mercato; colui che all'apice del tanto agognato potere si accorge all'improvviso di aver fatto tutto per ottenere una cosa che in realtà non ha mai trovato né cercato: amare.

Questa serie sembra interrompersi con l'ottavo racconto, benché anch'esso faccia perno su una valutazione sbagliata: il racconto *Riservatissima al signor direttore* è sì la confessione di un giornalista che ammette di aver frodato per anni e anni la direzione (a scrivere non è lui bensì un altro dotatissimo scrittore al quale è costretto a cedere la maggior parte degli introiti), ma, diversamente da come si potrebbe pensare, la confessione serve solo a giustificare una richiesta d'aumento, dato che il vero autore chiede per il suo silenzio una cifra spropositata. La storiella è sì fantasiosa ma è anche potenzialmente autobiografica, non è fantastica né assurda e fa invece riferimento a una situazione, quella dello “scrittore ombra”, notoriamente diffusa. Tra l'altro, l'argomento logico o entimematico non è l'errore o l'equivoco bensì l'astuzia, in versione maligna: costringere qualcuno alla complicità per ottenere un'estensione dei benefici che provengono da una truffa. Inoltre, mi sembrava di una certa rilevanza che fosse in questione lo scrittore e il suo mestiere nonché la figura del doppio, con una personalità celata e una manifesta. Armato di queste informazioni, ho percorso qualche altro racconto.

Unione Sovietica e Stati Uniti finiscono per bombardarsi a vicenda; non con l'atomica bensì con un'identica super arma segreta che fa invertire ogni posizione ideologica: «E, invertite le parti, ricominciò la guerra fredda». Un uomo si innamora perdutamente di una casa e va abitarci con la moglie, ma dopo qualche tempo si accorge che la casa non lo seduce più, anzi gli sembra che lo tradisca con estranei; allora appicca il fuoco all'edificio e si libera dell'ossessione, mentre un piccolo frammento di cenere vola sulla manica di un vescovo che percepisce in esso una diabolica malizia erotica. Un bambino un po' imbranato, diviene vittima dell'ennesima angheria dei compagni; invece che consolato viene aspramente rimproverato dalla madre, che lo disprezza intimamente per la sua debolezza; nel suo pianto diretto riceve un gesto gentile da una signora e questo gli permette di determinarsi che da grande si farà ben rispettare: poi si scopre che il bimbo frustrato è Adolf Hitler. Finalmente un raccontino solo divertente: un questuante molesto riesce a estorcere un obolo alla statua di San Gerolamo, definitivamente ammorbato dalle suppliche.

Invece, la figura dell'autore riemerge nel racconto *Il conto*, nel quale un affermato poeta viene assalito da tutte le sofferenze che aveva poetato per maniera ipocrita. E poi ancora in *Il segreto dello scrittore*, nel quale un autore di successo, nella sua ultima lettera testamentaria svela come, turbato dal fatto che la sua fortuna avesse scatenato l'invidia e l'odio di tutte le persone che lo circondavano, avesse deciso di simulare una perdita progressiva della sua capacità narrative, peggiorando con metodo i suoi libri al punto da restituire serenità tra gli invidiosi; ma intanto, svela anche di aver segretamente scritto libri di eccellenza impareggiabile, custoditi in una cassaforte: quando la aprono, dopo la sua morte, gli eredi trovano solo un mucchio di fogli bianchi.

Mettiamo anche che i racconti, per di più così brevi e in un certo senso di ispirazione occasionale (anche se non si può fare a meno di pensare a una perizia tecnica nel dominare le varianti del circuito inventivo), si accumulino un po' alla rinfusa e per quanto studiati nella loro successione non si distribuiscano secondo una precisa meccanica, rivelano comunque insieme omogenei, gruppi, fili tematici. Per esempio questo sull'autore, tema che ricompare nei racconti *L'ubiquo* (è la storia di un giornalista che acquista il super potere di potersi spostare fisicamente con la sola volontà del pensiero in ogni luogo; grande e terribile vantaggio, al quale decide tuttavia di rinunciare per timore di essere ucciso da chi temesse di essere scoperto); *Il crollo del santo* (Sant'Ermogene, guardando cosa fanno gli

uomini sulla Terra, viene attratto da un gruppetto di giovani artisti e scrittori; e per provare l'ebrezza e il gusto del giovanile inferno di speranze e timori, di slanci e sogni, chiede a Dio di essere rimandato tra uomini rinunciando alla gloria certa del Paradiso); infine *Il mago* (qui lo scrittore, stanco e depresso per i magri risultati del suo lavoro, incontra un certo Schiassi – già comparso sempre nel ruolo di messaggero o angelo o doppio di sé nel racconto *L'ascensore* –, che comincia a provocarlo sul fatto che nessuno più prende sul serio gli artisti; è un gioco vano e inascoltato, gli suggerisce, destinato a finire; allora lo scrittore si anima di una rabbia feroce, e come invasato da un'ispirazione elabora una visione eroica del comportamento artistico insito nell'uomo, che attraverso di esso, anche in solitudine, anche senza riscontro, anche senza successo, tenta di elaborarsi e manifestarsi come creatura creatrice.

Va bene, questo filone sul ruolo dello scrittore c'è, ben agganciato a quell'altro degli equivoci esistenziali o pratici o di conoscenza e informazione, fino all'inganno e alla frode che tra trasposizioni fantastiche e contingenze quotidiane rimane una "cifra" abbastanza tipica dell'immaginario di Buzzati. Anche se, rispetto ai *Sessanta racconti*, la vena surreale sembra essersi un po' attenuata, ha meno continuità, interferisce maggiormente con un po' di malinconia crepuscolare.

Ma questa ricognizione, mi era proprio sembrato che ancora non spiegasse niente dello stile di questi racconti. Non parlo dello stile della lingua, ormai rodato e senza novità rispetto a una lunga produzione ormai trentennale; non dico neppure dello stile del racconto, che utilizza argomentazioni giocate tra attese e soluzioni a sorpresa; forse neppure dello stile delle metafore, la cui forza trasfigurante e surreale rimane comunque ben riconoscibile. Parlo piuttosto dello stile di dare continuità alla lettura, cioè di produrre dei fili coerenti, per quanto fantasiosi e irreali, magari non espliciti. In fondo anche *l'ordo orationis* è un passo stilistico.

Ecco allora che la domanda iniziale (esiste un ordine almeno tematico nello stile di Buzzati?) si era trasformata in altro, meno netta. Quello che segue è il tentativo parziale e incompleto di rispondere a una domanda non ancora formulata con chiarezza.

Abbastanza avanti nella lettura si era presentato un racconto molto figurato, quasi allegorico. *I sorpassi* si apre con un breve antefatto, nel quale un giovane alla finestra rimane affascinato nel vedere suoi coetanei già in possesso di una automobile appariscente. La madre lo sollecita a pazientare, verrà il suo momento di andare in automobile. Così ora quello stesso uomo è in cammino, piazzato su

una vettura veloce e in costante accelerazione. Accanto a lui che guida una giovane donna, con la quale commenta la propria velocità e la sfilata di coloro che con macchine più potenti e rodiate li sorpassano. Ma viene il momento che l'automobile è lanciata, così che in questo viaggio costante il guidatore recupera posizioni, sopravanza i veicoli che l'avevano sorpassato, conquista il primo posto ormai irraggiungibile, senza subire più sorpassi. Poi, un giorno, la macchina prende a rallentare, altre auto lo sorpassano, compresa quella guidata dal tempo. Il viaggio è finito. Non c'è bisogno di commentare il significato di un simile raccontino.

Poche pagine più avanti, in *Suicidio al parco* c'è un'altra macchina, in una situazione molto diversa: un uomo, modesto impiegato, sposato con una bella e affettuosa moglie, comincia a desiderare una automobile prestigiosa, fino al punto di diventare irritabile e scorbutico, incapace di affettuosità con la moglie stessa. Un giorno capita che il narratore incontri quest'uomo al volante di un'auto originalissima, sportiva, ricca di cromature, un colore appariscente: interrogato sulla sua origine, egli risponde vagamente, e non dissimula l'imbarazzo di dovergli dire che la moglie se n'è andata senza dare grandi spiegazioni, ma è disponibile a mostrargliene la potenza e così fanno un giro pericoloso e inconcludente. Qualche anno dopo, in un nuovo incontro, l'uomo è ancora in possesso della lussuosa vettura, anche se ormai deve spesso portarla dal meccanico; è contento, certo, però la moglie non è mai più tornata a casa. Non passa molto tempo ancora, quando il narratore è colpito da una notizia curiosa e strana: sembra che in pieno giorno, una vettura lussuosa si sia messa in moto da sola, da sola abbia percorso un tragitto tortuoso nel traffico e poi a tutta velocità si sia andata a schiantare, distruggendosi, contro le mura del Castello Sforzesco. Grande mistero, ma il narratore riconosce nella vettura quella dell'amico e corre a chiedergli spiegazioni; anzi intuendo quel che è successo gli chiede se la macchina fosse sua moglie; l'amico conferma che la moglie, come a soddisfare quel suo desiderio sfrenato, sì, si era trasformata ella stessa in una macchina bellissima. E racconta come, dopo qualche anno, quando l'auto aveva cominciato a dare segni di invecchiamento, avesse iniziato a desiderare di cambiarla: allora era successo che la macchina, cioè sua moglie, la sua moglie/macchina si fosse suicidata.

Se compariamo i due racconti è interessante notare quel che è successo: l'oggetto macchina è stato trasfigurato in un'altra funzione narrativa, in un altro *plot*, nel quale tuttavia si conservano, proprio tramite l'oggetto, alcuni valori come il desiderio per una vettu-

ra appariscente e l'affidarsi a un bene effimero che si consuma col tempo. Ovviamente, i tenori etici delle due narrazioni sono molto diversi e anche difficilmente commensurabili. Da una parte la vanità che conduce a una certa interpretazione dell'esistenza, dall'altra un'insania che fa trascurare cose profonde e porta verso un'abiezione. Anche messe insieme, possono magari fare due pezzi di una qualche filosofia della vita.

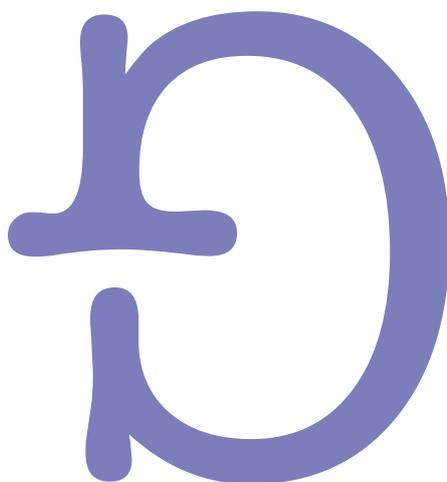
Però sembra più evidente, e più interessante, il fatto che ci sia una variazione nel trasfigurare un oggetto. Soprattutto se si riprovasse a fare un confronto con un altro racconto, *Ragazza che precipita*, nel quale una giovane si lascia cadere dalla cima di un grattacielo altissimo. La sua caduta è notata dai miliardari che abitano i piani più alti del grattacielo, tanto che alcuni la invitano a prendere un aperitivo; ciò che le dà un certo compiacimento, sebbene rifiuti gli inviti e preferisca continuare la sua caduta. Si crede sola, e invece ben presto si accorge che altre ragazze meglio vestite di lei e più curate, e più spavalde e forse più belle l'accompagnano nella discesa. Anzi, la superano provocandole rabbia e conflitto e allora si sforza di precipitare più velocemente. Arrivata ormai in vista del terreno, viene scorta da una coppia di coniugi che notano quanto la donna cadente sia spaventata e vecchia. Vale la pena di ascoltare la loro conversazione, che chiude il racconto: «- Sempre così, brontolò l'uomo, a questi piani bassi non passano che vecchie cadenti. Belle ragazze si vedono dal cinquecentesimo piano in su. Mica per niente costano così cari. - C'è il vantaggio, osservò la moglie, che quaggiù almeno si può sentire il tonfo, quando toccano terra. - Stavolta, neanche quello, disse lui, scuotendo il capo dopo essere rimasto alcuni istanti in ascolto».

Che il racconto rielabori la figura del racconto *I sorpassi* è cosa assai evidente; la variante è che la metafora o l'allegoria della vita come traiettoria verso la morte e la sconfitta inflitta dal tempo nella caduta s'è fatta verticale, dove là invece era segnata da uno spostamento orizzontale. In questo caso di comparazione, non cambia la funzione dell'oggetto, come nel caso dell'automobile, ma l'aspetto del movimento, cioè quello della figura che caratterizza lo spazio della scena.

Un lettore sarà libero di percorrere queste variazioni o di non farlo, attribuendo questo significato o legando altri elementi interpretativi. Ma sia che la trasfigurazione venga ben memorizzata dal lettore sia che al contrario sfugga del tutto alla di lui attenzione consapevole, la permanenza degli elementi trasfigurati restituirà sempre un'impressione di continuità discorsiva, una maggiore unità e coerenza,

che gli faciliterà seguire anche la varietà tematica, l'ethos di personaggi e dell'autore.

Possiamo vedere questa attitudine al "riciclaggio metaforico/figurale" come una specie di trucco autoriale, che permette di rigirare e riproporre i medesimi argomenti con un leggero cambiamento nell'aspetto superficiale? E sia. Ma lo si potrebbe vedere anche come il vero principio di produzione stilistica di Buzzati e forse più generalmente come una matrice, un modello produttivo della raccolta di racconti. Quella di ripetere, variare e ampliare l'immagine figurale alterando costantemente la situazione narrata, le sue circostanze e i suoi personaggi. Fa strano pensare che la discontinuità di immagini e figura possa proporsi come strumento di continuità narrativa: è qualcosa che assomiglia a uno *skyline* urbano irregolare, come potrebbe essere quello che Buzzati dipinse nel 1969 per *Le anime in pena*.



## Dante nella letteratura neogreca

**Federica Ambroso**

Università di Bologna

La fortuna neoellenica di Dante non fu immediata, dal momento che il dominio turco, a cui la Grecia fu soggetta dal 1453 al 1821, proibiva ogni forma di istruzione.

Culla dei primi studi danteschi furono le Sette Isole dello Ionio che, libere dal giogo turco, vantavano stretti rapporti con l'Italia, soprattutto con Venezia. Sempre più frequentemente i giovani dell'Eptaneso ambivano ad una formazione culturale in terra italiana, fino alla creazione di un vero e proprio movimento culturale migratorio. Inoltre anche i giovani che si erano formati a Costantinopoli e in altre città greche d'Oriente si recavano in Italia per completare i loro studi (v. Nikas 2011, p. 957).

In questo clima di maggiore libertà e indipendenza culturale fiorisce dunque la letteratura dantesca greca che, nella sua prima fase, è prevalentemente eptanesia.

### 1. Studi e reminiscenze

Fu Dionisios Solomòs<sup>1</sup> (1798-1857), poeta vate nazionale, ad inaugurare gli studi danteschi in terra ellenica. Nato a Zante, giovane studente in Italia, fin dall'adolescenza meditò e apprezzò l'opera di Dante, la cui presenza è continua in tutta la sua attività letteraria (v. Pontani 1966, pp. 31-35). La sua denominazione come «Dante neogreco» divenne una sorta di *tòpos* della critica ellenica (Ivi, p. 29).

Nel 1849, in un giornale di Zante, fece la sua comparsa il primo scritto critico neogreco su Dante di cui si ha notizia: un articolo anonimo su Dante e il potere temporale dei papi (Ivi, p. 36). Cominciarono poco per volta a fiorire articoli e contributi critici, nonché occasionali citazioni di Dante in opere storiche e filosofiche.

---

1. Per la resa in alfabeto latino dei nomi greci abbiamo adottato la trascrizione fonetica, basata sulla pronuncia, con l'unica eccezione del dittongo *ou* (letto *u*), mantenuto per ragioni di uniformità alla grafia utilizzata nella maggioranza dei paesi occidentali. Sulle difficoltà della resa del greco moderno in alfabeto latino dovute alla mancanza di un sistema universalmente applicato cfr. Rinaldi 2013, pp. 367-389.

Echi danteschi si colgono nella celebre *Papessa Giovanna* (1866) di Emmanouil Roidis (1836-1904), in cui la passione amorosa di Giovanna e Frumenzio rievoca quella di Paolo e Francesca, e nel poemetto del 1866 *Αι σκιαί του Άδου* (*Ombre d'Inferno*) di Kostas Kristallis (1868-1894), che vede protagonista un poeta che viaggia nell'oltretomba.

Dante è onnipresente anche nell'opera di Ioannis Psicharis (1854-1929), che lo considerava, con Sofocle e Virgilio, uno dei suoi «τρεις φίλοι» («tre amici»). In Dante riconosceva non solo il maggiore poeta moderno, ma anche la prima anima moderna, per aver insegnato «come l'uom s'eterna» (*Inf. XV*, 85).

Kostis Palamàs (1859-1943), il vate di Patrasso che dominò e influenzò profondamente la vita letteraria e culturale greca per più di un trentennio<sup>2</sup>, espresse più volte l'ammirazione per Dante, l'«Omero del Cristianesimo» (Pontani 1966, p. 42), gloria dell'intera umanità, di cui teneva sul suo scrittoio una protome bronzea. Al poeta della *Commedia* dedicò una lunga serie di articoli e scritti.

Uno dei più amati temi di Palamàs è quello della lingua demotica, che paragona alla lingua volgare di Dante. Definisce la *Commedia* «canto nazionale dello spirito italiano, in cui sono legate inscindibilmente la mente scientifica e la fantasia plastica, colui che plasma la lingua e il poeta». È sostenitore della superiorità del *Paradiso* rispetto al *Purgatorio* e all'*Inferno*, convinto che queste ultime cantiche «descrivono passioni e situazioni di uomini che mietono ciò che hanno seminato, e visualizzano delle avventure; mentre il *Paradiso* è un'opera filosofica di contenuto teologico e molto difficile da comprendere per chi non ne abbia conoscenza» (Nikas 2011, p. 970).

Numerosi altri letterati si occuparono di Dante e delle sue opere: Pavlos Nirvanas (1866-1937), Kostas Kerofilàs (1881-1961), Panagiotis Kanellòpoulos (1902-1986), Ghiorgos Zervòs - di cui va ricordato un saggio sulle rime petrose -, Ghiorgos Stavròpoulos - autore di due saggi su Beatrice -, Dimitris Nikolareìzis, Takis Papatsonis (1895-1976), caratterizzato da una profonda religiosità, a cui si deve il *Trittico dal Paradiso di Dante* (1963) - un'analisi dei canti XXIV, XXV e XXVI della terza cantica - e un ampio saggio dedicato alla cultura classica che emerge dai versi della *Commedia* (Cfr. Pontani 1966, pp. 43-44). Meritano inoltre di essere ricordati i saggi Ghiorgos Stratìghis (1860-1938), Ioannis Theodorakòpoulos (1900-1981) con *L'apice dello spirito medievale*, opera sostanzialmente filosofica, Michalis Stafilàs (1920-) e, più recentemente, Ma-

2. Palamàs, nominato due volte per il Premio Nobel è, fra l'altro, l'autore dell'*Inno olimpico*.

ria Sgouridou con *Studi su Dante* (2002) (Cfr. Nikas 2011, pp. 959-960).

Alcuni poeti utilizzarono versi danteschi come *exergo* delle loro raccolte poetiche o li ripresero nelle loro poesie, come Rita Boumi-Papà (1906-1984) o Zoì Karelli (1901-1998), altri si appropriarono delle parole di Dante, applicandole a nuovi contesti e mostrandone l'eterna esemplarità, come Minàs Dimakis (1913-1980). Filippòs Falbos è invece ricordato per aver proposto un invito a leggere Dante in chiave massonica (Cfr. Pontani 1966, pp. 55-58). Dante rimane un punto di riferimento imprescindibile, nonché irraggiungibile modello letterario, anche per il poeta Ghiorgos Seferis (v. Ambroso 2019), che inserisce nelle sue poesie citazioni e atmosfere dantesche, e non smette di sottolineare i valori sensoriali, il «rigoglio corporeo» della *Commedia*, in «un ordine di idee antitetico al cattolicesimo di Dante, in modo da suggerire «una resurrezione assai più terrena che oltremondana» (Seferis 1979, p. 708). La sua lettura si appropria anche di spunti di altri autori, in modo particolare di Thomas Stearns Eliot. Oltre a fornire l'*exergo* del romanzo *Sei notti sull'Acropoli*, la *Commedia* è la fonte di una fitta trama di riferimenti e di citazioni, indicati esplicitamente da Seferis in un repertorio finale intitolato «Μνήμης Dante» («Memorie dantesche»), la cui tripartizione sembra suggerire la traccia di un embrionale commentario al dantismo delle *Sei notti* (Peri 1976, p. 110). È inoltre individuabile una sinossi fra la struttura del romanzo e tali memorie dantesche.

Nelle *Sei notti* la società ateniese della seconda metà del secolo, appena uscita dalla guerra civile, prende il posto della Firenze dantesca del 1300, ugualmente devastata dalle battaglie di guelfi e ghibellini, "bianchi" e "neri". L'Acropoli, simbolo mitico, fuori dallo spazio e dal tempo, si trasforma così in un luogo onirico di espiazione e purificazione sul modello del *Purgatorio* dantesco. Con i suoi personaggi quasi incorporei e le sue atmosfere di espiazione, le *Sei notti* possono perciò essere lette come una *Commedia* tutta terrena, che ricalca quella dantesca con le stesse tecniche di cui fa largo uso Dante: sapiente ironia, intensità drammatica, allegoria (cfr. Ambroso 2018).

L'analisi del modello dantesco nell'opera di Seferis permette infine di individuare, nei protagonisti del romanzo, numerosi tratti in comune con i personaggi della *Commedia*, che suggellano la parentela fra le due opere. Stratis, proprio come Dante, è un personaggio-poeta che durante il suo percorso si perfeziona, oltre che come uomo, anche come personalità poetica.

Le due donne amate da Stratis, Salomè e Lala, lo guidano nel suo percorso verso la luce e l'amore unificante. La tenebrosa Salomè - frequentemente associata alla luna - a volte sembra ricoprire le funzioni di Virgilio, altre volte quelle del trovatore Arnaut Daniel, e quando improvvisamente scompare, esattamente come Virgilio nel *Purgatorio*, lascia il suo posto a una luminosa Beatrice: la splendida Lala, associata al sole. Lo stretto rapporto tra le due donne ricalca la complementarità di luna e sole nella *Commedia*: come la luna rappresenta il primo stadio del viaggio di Dante verso il sole spirituale, Salomè rappresenta il primo stadio del percorso di Stratis dall'inferno dell'isolamento verso il paradiso della comunicazione simboleggiato da Lala.

In occasione del VII centenario di Dante, nel 1965, alcuni fra i migliori critici ellenici donarono il loro contributo, ricercando una risonanza dell'opera dantesca nella contemporaneità, caratterizzata da una spiritualità problematica. Fra questi, Andreas Karandonis (1910-1982), Anghelos Terzakis (1907-1979), Panghiotòpoulos. La rivista letteraria «Νέα Εστία» («Nuovo Focolare») nel Natale 1965 ha dedicato un numero speciale a Dante, fra cui compaiono gli articoli di Gheràsimos Spatalàs (1887-1961), Fotos Ghiofillis (1887-1981), Pavlos Floros, Margarita Dalmati (1921-2009) e i già citati Dimakis e Theodorakòpoulos. Anche le riviste «Εποχές» («Stagioni») e «Επιθεώρηση Τέχνης» («Rassegna d'arte») dedicarono ampio spazio a Dante, a traduzioni di versi della *Commedia* e della *Vita Nova*, e organizzarono diverse manifestazioni culturali per celebrare l'occasione.

Nel 2002 e nel 2013 sono apparsi nuovi studi danteschi ad opera di Zosi Zografidou.

Il Sommo Poeta continua ad esercitare una grande influenza in Grecia, e spesso i suoi versi vengono rievocati anche dagli autori contemporanei.

## 2. Traduzioni

«Ο Δάντης δεν μεταφράζεται»<sup>3</sup>: con questa affermazione Ioulios Tipaldos (1814-1883) esprime chiaramente il disagio e lo sconforto di chiunque intenda tentare una traduzione della *Commedia* (Cfr. Augliera 1972, p. 3). I greci hanno osato affrontare tale impresa alquanto tardi, intorno alla metà dell'Ottocento, inizialmente dedicandosi a traduzioni di episodi parziali, primi fra tutti quelli di

3. «Dante non si traduce».

Francesca e Ugolino (Cfr. Politis 1983, p. 392). Anche in questo caso l'iniziativa partì dalle Sette Isole: Matteo Kallos, nel 1844, pubblicò a Corfù la prima traduzione greca di un canto di Dante, il XXXIII dell'*Inferno*. Del 1857 è la traduzione dello stesso canto ad opera di Aristotelis Valaoritis (1824-1879).

A Panaghiotis Vergotis (1842-1916) si deve il primo tentativo di traduzione sistematica di tutto l'*Inferno*, nel 1865. L'uso della *dimotiki*, la lingua viva parlata dal popolo, fu elogiato dai contemporanei ma al contempo scatenò la reazione dei puristi. Ghiorgos Andoniadis e Panaghiotis Mavrokèfalos<sup>4</sup> pubblicarono traduzioni di Dante in *katharévousa*<sup>5</sup>, ma i loro tentativi, «maldestri e assolutamente impoetici» (Augliera 1972, p. 4) non ebbero altro effetto che indurre Vergotis ad accentuare il carattere demotico delle sue traduzioni successive.

Una traduzione completa della *Commedia*, in greco classico e in dodecasillabi accentuativi, fu pubblicata a Londra nel 1882 da Kostakis Mousuros (1807-1891), che mirava soprattutto alla fedeltà letterale, rinunciando a competere coi valori poetici dell'originale (cfr. Lavagnini 1978, pp. 600-602). Seguirono i tentativi di Alèxandros Rizos Rangavìs (1809-1892) e di Lorentzos Mavilis (1860-1912), il primo che tentò di riprodurre la terzina dantesca, nonostante la sua versione sia limitata ai primi sette versi dell'*Inferno* e ai primi nove del *Paradiso* (Cfr. Pontani 1966, p. 13).

Nei primi anni del Novecento sono numerose le traduzioni dantesche, limitate tuttavia a singoli canti o a gruppi di versi. Si ricordano quelle di Miltiadis Malakasis, Kostas Gazias, Ghiorgos Kalosgouros, Pavlos Artemis, Ghiorgos Markoràs (1826-1911) - discepolo di Solomòs, la cui traduzione viene considerata fra le migliori -, Andreas Laskaratos, Gheràsimos Spatalàs.

La traduzione della *Commedia* più diffusa in Grecia è stata quella

---

4. Ghiorgos Andoniadis risultò vincitore del concorso bandito nel 1872 dall'università di Atene per la migliore traduzione della *Commedia*. Contro l'attribuzione del premio protestò un altro concorrente, T. Paraskevaldis, che attaccò con un libello la giuria denunciandone l'ignoranza dell'italiano. La polemica riprese qualche anno dopo, in seguito alla traduzione dell'*Inferno* da parte di Panaghiotis Mavrokèfalos. Un avversario di Vergotis, G. Rasis, affermava che questa traduzione era decisamente superiore, provocando così una delle polemiche più clamorose del secondo Ottocento neoellenico. Cfr. "Grecia" in Bosco U. (a cura di), *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1970-1978.

5. La *katharévousa* è una variante artificiale, purista, della lingua greca, tesa a eliminare le variazioni che la lingua greca aveva subito nel periodo bizantino, cercando di ricreare una forma modernizzata di greco antico. Fu adottata come lingua ufficiale dal Regno di Grecia (indipendente dal 1832), con l'intento di sostituire la *dimotiki*, il greco parlato dalla popolazione.

del già citato Kostas Kerofilàs, in prosa, pubblicata nel 1917 e ristampata più volte.

Nel 1932, Nikos Kazantzakis (1885-1957), fra gli autori neogreci più famosi, eseguì di getto, in soli 45 giorni, una traduzione dell'intera *Commedia* (cfr. Lavagnini 1978, p. 48) che uscì in tre versioni: nel 1934, nel 1954-55 e nel 1962. La lingua utilizzata, infarcita di termini popolari e dialettali cretesi, divise la critica (v. Hatzantonis 1982, pp. 3-18 e Luciani 1006, pp. 11-80) anche se è indubbia la potente forza poetica di quest'opera, definita da Filippo Maria Pontani «il miglior omaggio che la Grecia abbia reso a Dante» (Pontani 1966, p. 22).

Fra i più recenti tentativi di traduzione della *Commedia*, si ricordano le versioni di Kostas Sfikas (2000), Andreas Riziotis (2002), Ghiorgos Koropoulos (2004) (cfr. Armaos 2005, pp. 69-74). La più recente, del 2017, è quella di Simos Spatharis e Tassos Michalakeas, pubblicata dalla casa editrice Malliaris Paedia di Salonicco.

Per quanto riguarda le altre opere dantesche, la *Vita Nova* è stata tradotta in greco tra il 1919 e il 1923 da Gheràsimos Spatalàs, nel 1944 da Ghiorgos Zervòs, nel 1948 da Kostas Tsapalàs, che ha tradotto solo la parte in versi, e nel 1996 da Nikos Kourkoulos, traduttore anche del *De vulgari eloquentia*.

*L'Epistola a Cangrande* è stata tradotta nel 2004 da Dimitris Armaòs, mentre il *De Monarchia* nel 2010 da Ghiorgos Barouksis. Nel 2014 sono state tradotte anche le *Rime Petrose*, per mano di Ghiorgos Koropoulos.

### 3. Omaggi a Dante

Numerosi furono i poeti che dedicarono poesie e omaggi alla figura di Dante. Nel periodo della dominazione turca i letterati greci, spesso costretti all'esilio, provano una sorta di empatia con l'esule Dante, visto come l'incarnazione di chi non si arrende al potere e lotta per i propri ideali. Solomòs, oltre alla poesia *In lode di Dante*, nel suo celeberrimo *Inno alla Libertà* pone come sottotitolo i versi: «Liberta vo cantando, ch'è sì cara/ come sa chi per lei vita rifiuta», ovvero i versi 71-72 di *Purgatorio* I, a cui però sostituisce volontariamente l'originario «va cercando» con «vo cantando», dal momento che inneggia alla libertà (v. Sgouridou 1998, pp. 106-261).

Nikos Kazantzakis, dopo aver compiuto la traduzione della *Commedia* di cui s'è detto, scrisse il poemetto *Dante e le Terzine*, venti canti in terza rima ricchi di allusioni a passi danteschi. Kazantzakis

immagina un Dante anziano e collerico, a Ravenna, alla fine dei suoi giorni. Il grappolo d'uva donatogli da una vecchia contadina gli riempie l'anima di frescura nuova, e trapassa, udendo la voce dolce di Beatrice, fra visioni celestiali, irretito dal fulgore e dalla meraviglia (cfr. Pontani 1966, p. 65).

La più nota poesia greca di argomento dantesco è probabilmente *La madre di Dante* (1915), di Anghelos Sikelianòs (1884-1951), ispirata ad un episodio della Vita di Dante del Boccaccio<sup>6</sup>.

Petros Vlastòs dedica a Dante un sonetto, Sotiris Skipis ricorda Dante considerandolo immortale insieme ad Omero (v. Sgouridou 1998, pp. 323-336), mentre Ghiorgos Athanasiadis Novas, detto Athanas (1893-1987) in *Quadretti Italiani*, afferma di ricercare a Ravenna «orme di Dante nell'alta pineta/ e là dove di lui posa l'uomo» (Pontani 1966, p. 70).

Il poeta Stefanos Martzokis (1855-1913) definisce «fratello» il Sommo Poeta nella poesia *Cielo*, e gli dedica numerosi componimenti, fra i quali questo accorato sonetto:

Tu, appari, Alighieri nell'aria/ per sentire la tua voce immortale/  
per essere anch'io una continua minaccia/ a coloro che odiò la tua  
anima// Ridono di me perché ti chiamo padre,/ ma dimmi, mi darai  
la tua benedizione?/ Dimmi, verrà forse per me il giorno/ che mi  
chiamerai dolcissimo figlio?// Giovane povero e giovane disperato/  
non nutro nessuna speranza nel cuore/ disprezzo per essere  
odiato.// Getto celeste fuoco ai vili,/ a volte muto, a volte pien  
di rabbia/ e chiedo immortalità e libertà (Martzokis 1925).

Numerosi omaggi a Dante si possono cogliere anche nella letteratura di viaggio greca del Novecento, nelle pagine di letterati-viaggiatori affascinati dalla figura del poeta italiano: Kostas Uranis (1890-1953) e Manolis Ghalourakis (1921-1987) descrivono con estatico stordimento commoventi viaggi nei luoghi danteschi. Già nell'Ottocento, la sensibile poetessa Dora d'Istria (1828-1888) si era recata in pellegrinaggio alla tomba del poeta (cfr. Pontani 1966, pp. 67-69).

Dante rimane un modello poetico e umano da imitare; come scrisse Odisseas Elitis (1911-1996), premio Nobel per la Letteratura

---

6. «Vide la gentil donna nella sua gravidezza sé a piè d'uno altissimo alloro, allato a una chiara fontana, partorire uno figliuolo, il quale di sopra altra volta narra, in brieve tempo, pascendosi delle bache di quello alloro cadenti e dell'onde della fontana, divenire un gran pastore e vago molto delle frondi di quello alloro sotto il quale era; a le quali avere mentre che egli si sforzava, le pareva che egli cadesse; e subitamente non lui, ma di lui uno bellissimo paone le pareva vedere. Dalla quale meraviglia la gentil donna commossa, ruppe, senza vedere di lui più avanti, il dolce sonno».

1979, la poesia della nostra era «non ha dato esempi della lirica e dell'*epos* di Dante, né della sua sensibilità sentimentale o tragicità drammatica» (Nikas 2011, p. 962).

## Bibliografia

- Ambroso F., *Una Commedia tutta terrena. Il modello dantesco*, in Seferis G., *Sei notti sull'Acropoli*, in «Scaffale aperto», 9(2018), pp. 73-110.
- Ambroso F., *Από το «σκοτεινό δάσος» στο «εκατόφυλλο ρόδο». Η παρουσία του Δάντη στο έργο του Γιώργου Σεφέρη*, Salonicco, Elkystis, 2019.
- Armaos D., *Ελληνικές μεταφράσεις της Θείας Κωμωδίας*, in «Σύγκριση», XVI, 2005, pp. 60-82.
- Augliera L., *In margine alla fortuna greca di Dante*, Padova, Istituto di Studi Bizantini e Neogreci, 1972.
- Hatzantonis E., *Kazantzakis traduttore della "Divina Commedia" e del "Principe"*, in «Forum Italicum. A Quarterly of Italian Studies», XVI, 1-2(1982), pp. 3-18.
- Lavagnini B., *Dante in Grecia*, in «ATAKTA. Scritti minori di filologia classica, bizantina e neogreca», Palermo, Palumbo, 1978, pp. 600-602.
- Martzokis S., *Ποιήματα*, Atene, s.e., 1925.
- Nikas C., *Dante in Grecia*, in Anna Cerbo (a cura di), *Lectura Dantis 2002-2009*, tomo III, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2011, pp. 957-971.
- Peri M., *Μνήμες Dante*, in *Memoria di Seferis. Studi critici a cura della cattedra di Neogreco dell'Università di Padova*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 107-126.
- Politis L., *La letteratura italiana in Grecia*, in «Il Veltro», 27, 3-4(1983), pp. 378-396.
- Pontani F.M., *Fortuna neogreca di Dante*, Roma, Istituto grafico tiberino di Stefano de Luca, 1966.
- Pontani F.M., *Ancora sulla fortuna greca di Dante*, in «Lettere Italiane», 26, 3(1974), pp. 297-309.
- Rinaldi U., *Sulla resa del greco moderno in alfabeto latino*, in «Rivista di studi bizantini e neoellenici», 50, 2013, pp. 367-389.
- Seferis G., *Per il centenario di Dante*, in Filippo Maria Pontani (a cura di), *Ghiorgos Seferis, Poesia, Prosa*, Torino, UTET, 1979, pp. 697-727.

Sgouridou M., *Η επίδραση του Δάντη στη Νεοελληνική λογοτεχνία*,  
tesi di dottorato inedita, Università Aristotele di Salonicco, Di-  
partimento di Lingua e Letteratura Italiana, Salonicco, 1998.

«Ο Δάντης δεν μεταφράζεται»  
«Dante non si traduce»  
Ioulios Tipaldos [1814-1883]



Fulvio Caldarelli, *No Apartheid*, 1987, serigrafia

## A proposito del “No Apartheid”. Intervista a Fulvio Caldarelli

di Giovanna Zaganelli

### ■ Fulvio, qual è stata l'occasione che ha dato luogo alla realizzazione del manifesto?

Nel 1987 lavoravo nella Fiom, sindacato di categoria degli operai metalmeccanici (Federazione Impiegati Operai Metallurgici), ero art director della rivista «Meta» e mi occupavo più generalmente della grafica e della comunicazione visiva per le campagne e le iniziative a carattere nazionale del sindacato.

L'allora segretario nazionale della FIOM Cgil, Angelo Airoidi e il Comitato Centrale, in accordo con la rappresentanza in Italia dell'African National Congress, mi invitò a realizzare un'opera che potesse rappresentare la lotta contro l'*apartheid* e soprattutto potesse segnalare l'urgenza di quella situazione. L'idea era quella di diffondere un messaggio di denuncia e di manifestare solidarietà verso Nelson Mandela e il suo popolo oppresso.

Oggi più che mai il razzismo è questione aperta e dunque il ruolo dell'arte e della comunicazione è centrale. Riecheggiano le grida di dolore degli anni della segregazione razziale e si mescolano con le forme subdole e più raffinate del razzismo di oggi.

Ricordiamo che Nelson Mandela era in carcere a Città del Capo. Mandela, primo presidente sudafricano a ricoprire tale carica; attivista per i diritti civili contro il segregazionismo razziale ha scontato ben 27 anni di carcere. Venne liberato nel luglio del 1990 a 71 anni.

### ■ Nella serigrafia si registra una presenza grafica e concettuale forte, quella di Neil Young.

Sì, in questa combinazione verbale e visiva, ho pensato, senza troppe convenzioni linguistiche, di abbinare al segno grafico e al colore le parole di una poesia. La ricerca puntava a scoprire pensieri e parole di poeti e cantautori e l'attenzione cadde su *The Southern*

*man* del cantautore Neil Young scritta nel 1970. *L'uomo bianco del sud*, una canzone-poesia che ho imposto visivamente sul campo grafico attraverso una composizione tipografica asciutta, lineare. I versi della canzone assistono e rafforzano simbolicamente il messaggio di denuncia, di un razzismo allora geograficamente identificato nel Sud Africa, ma che, come nelle parole del cantautore, viene vissuto anche nel sud degli Stati Uniti d'America.

### ■ Potresti parlarci di questo equilibrio visivo?

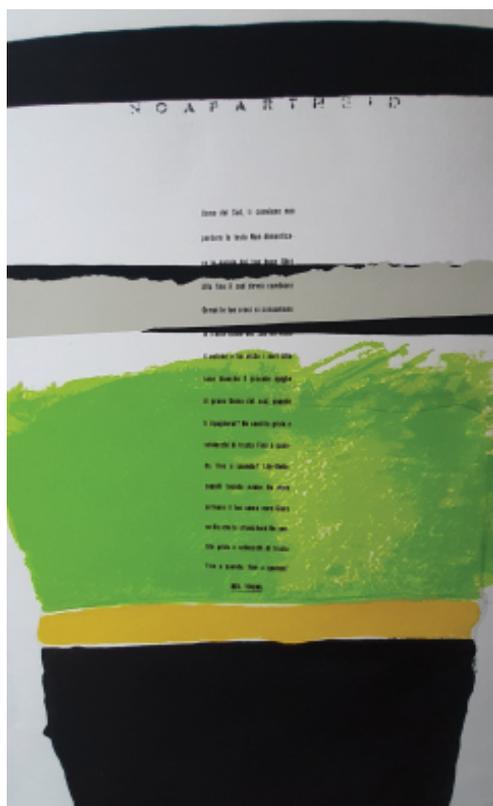
Ho lavorato ad una configurazione equilibrata di forze dove fosse assente una separazione tra astrazione e figurazione. Dunque nessun indizio figurativo se non i colori della bandiera del Sud Africa che hanno costituito il piano di fondo, la superficie di base su cui scrivere. Di questo ne fa evidenza il segno grafico gestuale che trasporta il colore nelle diverse parti della composizione fino ad originare il cuore del *poster* (il centro del messaggio) e che si contrappone con le fasce orizzontali di colore neutro da dove nasce il messaggio verbale.

Quattro tinte di base: il nero e il grigio, il giallo e il verde, l'argento. La riproduzione dell'opera mediante la stampa in serigrafia ha posto in essere molteplici passaggi di tonalità e relazioni cromatiche. Nero assoluto e nero antracite, nero e argento, nero opaco e nero lucido, e poi il giallo (con un passaggio di gesso per accentuare la matericità dell'intervento) e il verde dell'Africa National Congress.

### ■ Le pennellate di colore che simbolicamente rimandano alla bandiera del Sud Africa sono attraversate da un movimento, molto suggestivo, e sembrano quasi costruire un patto grafico con le parole del testo musicale.

Sì, c'è da un lato un rimando inequivocabile e simbolico come la bandiera del paese. E quindi una presa di posizione politica chiara. Ma il movimento che i colori producono nei tratti, soprattutto quelli obliqui del corpo centrale del testo, la rapidità con cui sono stati tracciati (non certo di ordine temporale), stanno a significare l'urgenza della problematica dell'*apartheid*, l'evidenza e la presen-

za costante e sempre più pressante della questione. La solidarietà espressa e vissuta dagli operai della Fiom nei confronti del popolo oppresso del Sud Africa. Ricordiamo che Nelson Mandela, a quel tempo, è ancora in carcere.



Fulvio Caldarelli, *No Apartheid*, 1987, serigrafia, (Particolare).

## [Uomo del sud]

Uomo del sud,  
Meglio non perdere la testa  
Non dimenticare,  
quel che dice il tuo Buon Libro  
Il cambiamento al sud  
arriverà alla fine  
Ora le tue croci  
stanno bruciando in fretta  
Uomo del sud  
Ho visto il cotone  
E ho visto del nero  
Bianche case signorili  
e piccole baracche  
Uomo del sud  
quando li ripagherai?  
Ho sentito gridare  
e le fruste schiacciare  
Per quanto ancora?

Uomo del sud,  
Meglio non perdere la testa  
Non dimenticare,  
quel che dice il tuo Buon Libro  
Il cambiamento al sud  
arriverà alla fine  
Ora le tue croci  
stanno bruciando in fretta  
Uomo del sud  
Lily Belle,  
i tuoi capelli sono dorati  
Ho visto il tuo uomo nero  
Venire a trovarti  
Giuro su Dio  
lo farò a pezzi!  
Ho sentito gridare  
e le fruste schiacciare  
Per quanto ancora?



*Southern man*, Neil Young, 1970

**Fulvio Caldarelli** (Roma, 1959) Designer e curatore. Fondatore di Blueforma design consultants e del Centro interdisciplinare di ricerca sul paesaggio contemporaneo. Consulente dei più importanti studi internazionali di progettazione, è stato Ad e direttore creativo di Carrè Noir Roma (Publicis). Consigliere delegato di Publicis Group Italia, ha diretto programmi di corporate e brand identity per imprese come Alitalia, Bulgari, Gruppo Marzotto, Piaggio, RAI, Telecom Italia, Renault. Ha insegnato Progettazione e allestimenti museali al Master of Art - Luiss Business School.

È stato professore di comunicazione visiva presso il Dipartimento di Scienze Umane e Sociali dell'Università per Stranieri di Perugia (1993-2017). Ha svolto studi e ricerche nel campo del design in ambito interdisciplinare ed accademico in collaborazione con artisti e studiosi, tra i quali Giogio Battistelli, Achille Bonito Oliva, Mario Botta, Renato Nicolini, Theo Crosby, Gillo Dorfles, J. Marie Floch, Armando Milani, Paul Rand, Fred Troller, Massimo Vignelli, Marc Augé, Alberto Abruzzese, Paul Mjiksenaar, Ruedi Baur, Enzo Mari, Ugo Volli. È stato curatore con Achille Bonito Oliva ed autore dell'allestimento della mostra antologica *Gillo Dorfles. Essere nel tempo* (Museo MACRO di Roma, 27 novembre 2015 - 17 aprile 2016). È autore di documentari sull'arte moderna e contemporanea, ha organizzato convegni e tenuto conferenze sulla comunicazione e il design in Italia e all'estero, tra queste, il ciclo di convegni internazionali di studio *La città senza nome*. È stato delegato della CICT - UNESCO. È direttore della rivista «NB. I linguaggi della comunicazione» (Fausto Lupetti Editore) che ha fondato nel 1999 con Gillo Dorfles e art director della rivista «Formiche».

Rivista di Scienze Umane e Sociali  
Journal of Humanities and Social Sciences

# GENTES

7

