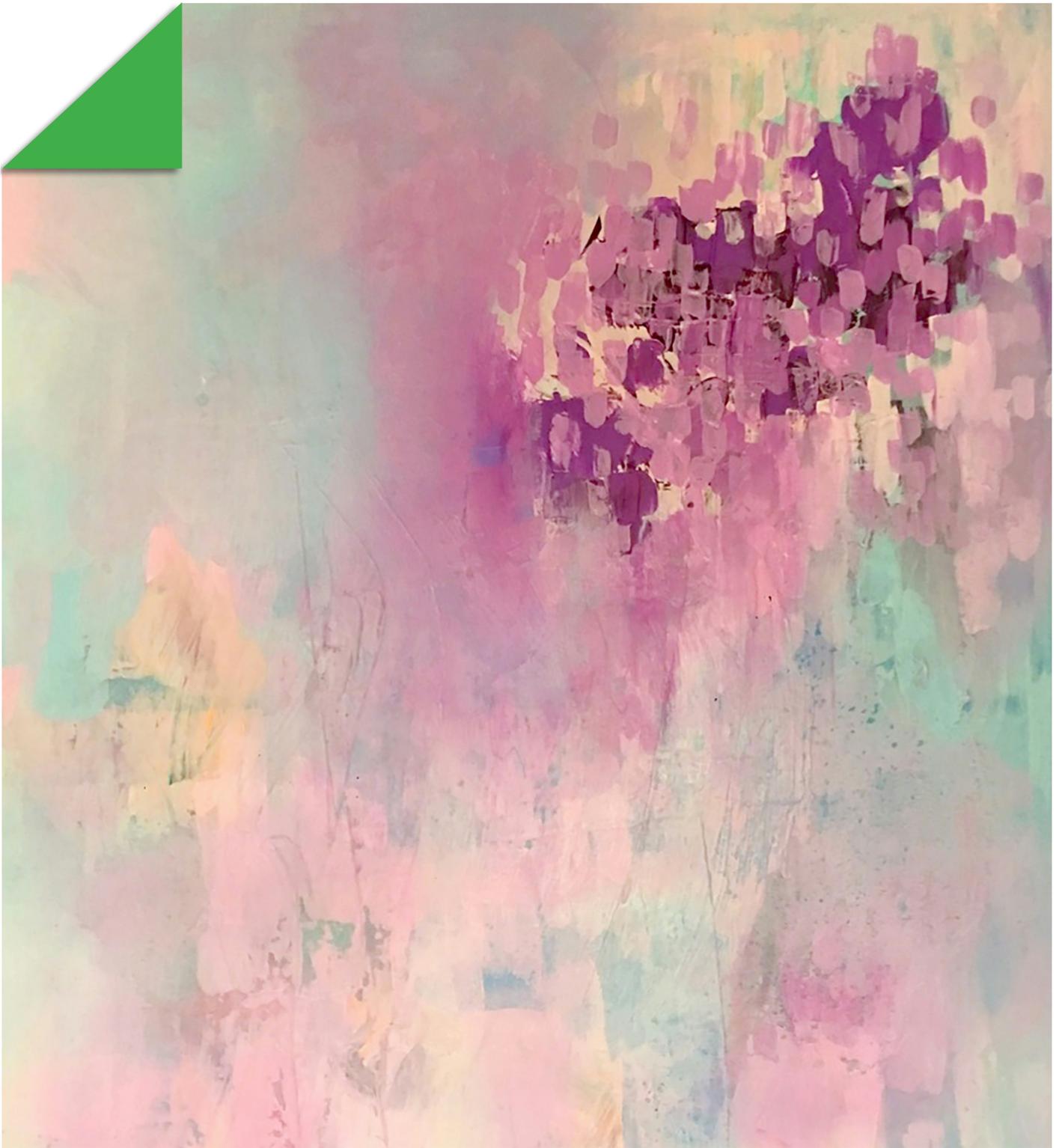


n. 5, 2024-2025



inerba
Primi passi nei testi

inerba primi passi nei testi

Periodico annuale

Inerba è un progetto creato da alcuni docenti del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa che si propongono, con il sostegno e la collaborazione dei colleghi, di dare maggiore visibilità e valore alla didattica multidisciplinare del dipartimento, pubblicando estratti delle migliori tesi di laurea (triennale e magistrale) degli studenti. Il progetto intende, al tempo stesso, gratificare questi "primi passi nei testi" per incoraggiare gli studenti all'analisi, alla riflessione critica e alla produzione scritta (saggistica o traduttiva) e farsi espressione di quella sinergia tra docenti e studenti, tra ricerca e didattica che è alla base dell'Università.

Ulteriori informazioni sulla rivista sono disponibili sul sito: inerba.fileli.unipi.it. Questo e i seguenti numeri possono essere trovati all'indirizzo: inerba.fileli.unipi.it/rivista/numeri/.

La Redazione desidera ringraziare Michela Maddaluno (Corso di laurea magistrale in Linguistica e Traduzione) per il contributo alla realizzazione di questo numero.

Per informazioni o proposte di pubblicazione: inerba@fileli.unipi.it

Inerba n. 5, 2024-2025 (marzo 2025).

© Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica
ISSN 2785-0862

Università di Pisa
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica
Piazza Evangelista Torricelli, 2
56126 Pisa PI

Redazione



Francesco Attruia

LINGUA E TRADUZIONE - LINGUA FRANCESE

I suoi interessi scientifici vertono sull'analisi del discorso, la semantica lessicale e le varietà del francese, in particolare del Canada.



Ida Campeggiani

LETTERATURA ITALIANA

I suoi interessi di ricerca riguardano la letteratura del Cinquecento e del Novecento, la poesia e la metrica.



Nicoletta Caputo

LETTERATURA INGLESE

I suoi principali interessi sono il teatro del Cinquecento, l'*afterlife* dei drammi shakespeariani, il romanzo del primo Ottocento e la narrativa postmoderna.



Laura Giovannelli

LETTERATURA INGLESE

I suoi ambiti di ricerca si focalizzano principalmente sulla narrativa dell'Ottocento e l'Estetismo, la letteratura modernista, postmoderna e postcoloniale e l'Ecocritica.



Valeria Tocco

LETTERATURA PORTOGHESE E BRASILIANA

Oltre a lavori di ambito linguistico, si occupa di temi dal Rinascimento al Novecento dedicandosi anche alla traduzione e agli studi traduttivi.



Daniela Pierucci

LETTERATURA SPAGNOLA

Suo principale ambito di ricerca è la letteratura ottocentesca, in particolare la narrativa della seconda metà del secolo, che studia e traduce.



Francesco Rossi

LETTERATURA TEDESCA

I suoi studi riguardano la letteratura tedesca dal XVIII secolo a oggi, il transfer italo-tedesco, i generi letterari e saggistici.



Anna Zago

LINGUA E LETTERATURA LATINA

I suoi principali interessi sono la filologia dei testi grammaticali, la storia del pensiero linguistico nel mondo antico e le opere 'di servizio' come commenti e glossari.

Numero 5, 2024-2025

Marzo 2025

- La mujer fantástica* di Carmen de Burgos: moda, arte e universo femminile tra avanguardie e letteratura di consumo
Celeste Castelli p. 6
- Per una lettura eco-gotica di *A Sicilian Romance* e *The Italian* di Ann Radcliffe
Dominique Marrone p. 20
- Die Bedeutung des hebräischen Urtextes für Luthers Genesis-Übersetzung: Eine Analyse des semantischen Felds der Schöpfung
Laura Cirasa p. 27
- O menino de água*: poetica della brevità e revisione del topos del mare in Valter Hugo Mãe
Eleonora Cecchini p. 39
- Paralleli isidoriani nell'*Ars Bernensis*
Corinna Maria Irene Romagnoli p. 46
- Racconto dei miracoli dell'icona della Madre di Dio di Vladimir*
Sara Benedetti, Martina Ferrigno, Michela Rocchi, Rossella Stalfieri p. 59
- Premessa
Simona Beccone p. 75
- Big Hero 6*: tra parcellizzazione prometeica e narratologia applicata
Sara Biondi p. 76
- Promethean Perspectives in Cinema: A Comparative Analysis
Antonio Colona p. 85

Il prometeico nel *fantasy* contemporaneo: il caso di
Throne of Glass

Laura Galluzzi

p. 92

Prometheus, alla ricerca delle origini dell'uomo

Vittoria Lami

p. 103

The Privilege of Dying

Pierpaolo Toso

p. 111

La mujer fantástica di Carmen de Burgos: moda, arte e universo femminile tra avanguardie e letteratura di consumo

Celeste Castelli

celecaster@gmail.com

ABSTRACT: The article focuses on the study of *La mujer fantástica*, a novel by Carmen de Burgos that first appeared as a *novela corta* in 1923 and was expanded for the Sempere publishing house in 1924. It highlights the general characteristics of Colombine's narrative style and sheds light on the connections and differences with the artistic currents of the new century. What emerges is the reworking of a number of stylistic techniques favoured by avant-garde movements and the intertextual relationships of the work with other writings by Burgos, particularly regarding the themes of women's fashion and art. The article underscores the elements that pose greater challenges to the contemporary interpretation and translation of the text, emphasizing the importance of completing the critical study of the entirety of Colombine's entire corpus.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Daniela Pierucci, docente di [Letteratura spagnola](#).

PAROLE-CHIAVE: Carmen de Burgos, Novela corta, Fashion, Ecphrasis, Avant-garde.

Introduzione

La produzione letteraria e saggistica della scrittrice Carmen de Burgos (Almería 1867-Madrid 1932) è rimasta avvolta per decenni nell'oblio. Il suo nome figurò nell'indice degli autori proibiti già nell'immediato dopoguerra, oscurato dalla censura franchista del pensiero libero e riformatore: l'impegno sociale e letterario di Carmen de Burgos vennero irrimediabilmente messi a tacere attraverso la cancellazione della totalità delle sue opere. All'inizio degli anni Novanta, il recupero dei dati biografici e del percorso letterario di Carmen de Burgos rappresentò, nell'opera di Concepción Núñez Rey, quella che a ragione viene definita una «*reparación histórica*» (Núñez Rey 2005: 11). Negli ultimi decenni, grazie al lavoro sistematico degli accademici europei e statunitensi, Carmen de Burgos ha riacquisito il suo riconoscimento di scrittrice, femminista e attivista. Dal totale oblio, l'eredità ideologica e letteraria di Carmen è divenuta, come ha osservato Anja Louis (2018), uno dei riferimenti obbligati per gli studi di genere in Europa. Anche in Italia, in questi ultimi anni, le opere dell'autrice hanno cominciato a diffondersi in traduzione tra il grande pubblico (*Pugnale di garofani*, 2005; *La donna moderna e i suoi diritti*, 2018; *Il piano inclinato*, 2023; *La piscina, la piscina*, 2024; *Voglio vivere la mia vita*, 2024; *L'articolo 438*, 2024) e l'interesse di critici e lettori per questa figura poliedrica sta senza dubbio crescendo, sebbene alcune sfaccettature dell'opera di Carmen de Burgos restino ancora in ombra.

Carmen de Burgos si impose nel panorama culturale del suo tempo come una personalità che non si limitò a definire i diritti e le peculiarità della «donna nuova», ma incarnò pienamente questa figura anche nella propria

vita privata e professionale. Riuscì a percorrere il suo cammino garantendosi l'indipendenza economica dal marito – dal quale si separò alla fine dell'Ottocento, un'epoca in cui il divorzio era tutt'altro che pratica comune – dapprima grazie alla professione di insegnante e, in un secondo momento, grazie al ruolo di giornalista. Dal 1903 Carmen de Burgos fu infatti la prima donna, nel panorama spagnolo, a ottenere un posto fisso nella redazione di un quotidiano con la sua *columna* «Lecturas para la mujer» e portò avanti la carriera giornalistica per tutta la sua vita, mantenendo sempre il suo primo pseudonimo Colombine. Fu anche la prima corrispondente di guerra donna, visto che si incaricò nel 1909 di riportare le notizie dal fronte di Melilla durante la guerra con il Marocco. Tra le pagine dei quotidiani propose due “plebisciti”, l'uno nel 1904 e l'altro nel 1906, chiedendo a tutti i suoi lettori – dai cittadini comuni agli intellettuali del tempo – di esprimersi riguardo la necessità di una legge di divorzio e la concessione del suffragio femminile, rispettivamente. Ma Carmen de Burgos fu anche traduttrice da più lingue, autrice di romanzi e narrativa di viaggio. Instancabile esploratrice, fondò un suo salotto letterario nel 1908, di ritorno da Parigi, e lo soprannominò la *tertulia* modernista. Interagì da vicino con le correnti culturali che rapidamente si facevano spazio nel panorama artistico dell'epoca, si legò nella vita letteraria e personale a Ramón Gómez de la Serna, una delle figure di maggiore spicco dell'avanguardia spagnola, fu grande conoscitrice dei grandi maestri della ritrattistica e degli autori stranieri del secolo precedente.

Il nome di Carmen de Burgos si associò al suo tempo anche alla figura di una scrittrice interessata alle occupazioni femminili, non solo nell'ambito politico dell'istruzione, del voto e del lavoro delle donne, ma anche nei temi della vita quotidiana e dei saperi tipicamente femminili. Nei manuali di moda trovarono spazio consigli e riflessioni su un'arte alimentata storicamente da quella metà della popolazione che era stata esclusa dalla cultura e dalla scuola. La narrativa di Colombine, a differenza delle nuove correnti orientate a una forma di cultura elitaria e divisiva, mantenne un rapporto privilegiato con il grande pubblico, pur senza rinunciare a forme peculiari di sperimentazione estetica. Più nello specifico, le opere di Carmen de Burgos rispondevano a due tipi di esigenze diversi: il proposito di interfacciarsi con la cultura di massa attraverso temi della vita quotidiana e quello di elaborare una forma di espressione che rispecchiasse il vigore della ricerca artistica più elevata.

A seguito della riscoperta di un'autrice tanto prolifica quanto eclettica, si può affermare che il processo di recupero progressivo delle opere di Carmen de Burgos ha condotto l'interesse della critica verso la narrativa più esplicitamente impegnata nei temi sociali, tralasciando un'area piuttosto estesa della produzione dell'autrice. Alcuni romanzi, brevi o estesi, hanno pertanto raggiunto un certo livello di fama tra gli studiosi, che hanno in più occasioni analizzato la complessa interazione di stili letterari e temi contemporanei; altre opere, viceversa, risultano ancora oggi poco lette e dibattute. Tra queste ultime dobbiamo sicuramente includere *La mujer fantástica*, il romanzo pubblicato nel 1924 per l'editrice Sempere su cui si concentra il presente articolo. Il romanzo ripropone le teorie sulla moda e l'osservazione della società più tipiche dei manuali di consigli per donne, e nell'istituire un parallelismo tra la moda e l'arte l'autrice utilizza alcuni strumenti retorici vicini alle avanguardie e alle nuove correnti culturali dell'epoca.

Una prima versione dell'opera va fatta risalire al 1923: i primi sei capitoli del romanzo, infatti, vennero pubblicati sotto lo stesso titolo proprio in quell'anno, all'interno della collana *La novela corta*. Più tardi, con l'edizione Sempere, la narrazione si estese fino al capitolo XXIV. Il romanzo breve si limitava a raccontare le vicende di una protagonista, scaltra e spregiudicata, originaria della Francia, ma infiltrata nella vita borghese ginevrina. *La mujer fantástica* nella sua versione estesa, invece, approfondisce la vita della protagonista Elena esplorando anche le nuove avventure e sventure nella capitale francese, dove la donna fa ritorno a seguito di inganni, tranelli e delusioni.

La *novela corta* e le esigenze editoriali

La produzione narrativa occupò Carmen de Burgos in maniera regolare fino almeno al 1931 e non conobbe battute d'arresto: non a caso, i titoli delle opere reperite e leggibili ammontano a più di cento soltanto tra i romanzi e le *novelas cortas*. A questi si devono aggiungere anche i racconti, pubblicati nel primo decennio del secolo entro le raccolte *Ensayos literarios* (1900), *Alucinación* (1905) e *Cuentos de Colombine* (1908) e affidati saltuariamente, tra gli anni Dieci e Trenta, ai numeri di giornali e riviste quali *Por esos mundos*, *Nuevo Mundo*, *Mundial Magazine* e, soprattutto, *La Esfera*.

La fondazione ad opera di Eduardo Zamacois della collana *El Cuento Semanal* nel 1907 aprì pionieristicamente la strada alle pubblicazioni di *novelas cortas* che a partire da quel momento trovarono la massima diffusione per i successivi venticinque anni. All'interno di queste collane si riunivano opere inedite tanto dei maestri della letteratura del secolo precedente quanto dei giovani scrittori emergenti; il prezzo modico delle pubblicazioni, oltretutto, rendeva la lettura accessibile a grandi fasce di pubblico: come è prevedibile, l'impulso culturale che ne derivò ebbe portata epocale. Come osserva Kirkpatrick (2003), la modalità di distribuzione, i temi e le forme di questo genere appena nato concorrevano a caratterizzare e promuovere un nuovo concetto di modernità. Ma la *novela corta* si combinò anche al tasso crescente di alfabetizzazione femminile (che vide un grande aumento nei primi tre decenni del secolo) e si caratterizzò per il ruolo svolto dalle donne sia come pubblico che come autrici. Le collane di romanzi brevi e di racconti, infatti, promossero da un lato la lettura nel consumo di massa, e dall'altro incoraggiarono l'affermazione di una nuova generazione di donne scrittrici: tra queste, naturalmente, Carmen de Burgos, oltre a María Martínez Sierra, Concha Espina, Sofía Pérez Casanova, Blanca de los Ríos. A differenza di queste ultime, tuttavia, Colombine si limitò a pubblicare opere di narrativa solamente nelle collane "popolari", rifuggendo le forme di diffusione più elitarie della letteratura istituzionale. Certamente, le edizioni per il grande pubblico non erano ispirate dal dogma modernista «l'arte per l'arte», ma l'innovazione estetica era incoraggiata dalla forte attrazione che esercitavano su una varietà così ampia di classi sociali, che necessitava un approccio sempre nuovo e al passo coi tempi. Per questo, nonostante Colombine concentrasse il suo impegno nel raggiungimento di un pubblico vasto e principalmente femminile, nella forma del romanzo breve riscontrò un'opportunità anche per la sperimentazione artistica.

Secondo Kirkpatrick (2003) il genere e il pubblico a cui si rivolgeva Carmen de Burgos richiedevano uno stile narrativo che si concentrasse sullo sviluppo lineare della fabula e che lasciasse spazio alla componente emotiva, aggiungendo un tocco vivido ed elementi sorprendenti per catturare l'attenzione. Le prime opere di Carmen de Burgos nell'ambito della narrativa riflettono una tendenza allo stile del realismo – o più propriamente a una forma di naturalismo tardivo – che, sebbene nel secolo precedente fosse stato associato alla poetica più adatta al progresso culturale, all'inizio del XX secolo era stato superato da nuove ambizioni estetiche dagli scrittori più giovani. Lo stile che caratterizza *El tesoro del castillo* del 1907 e *Los inadaptados* del 1909 si orienta all'osservazione distanziata e alla presentazione di dettagli accurati secondo le modalità del naturalismo; la protagonista di questi romanzi è la società rurale andalusa nell'Almería nativa di Carmen. In effetti, poco tempo dopo il suo arrivo a Madrid, l'autrice strinse una durevole amicizia e una proficua collaborazione con Vicente Blasco Ibáñez: l'adesione a una forma tardiva di naturalismo sembra in linea con la produzione dell'intellettuale con cui Colombine collaborò per diversi anni nella casa editrice Sempere. Di ritorno da un viaggio finanziato dal Ministero dell'Istruzione, oltretutto – lo stesso che guidò la stesura di *Por Europa* (1906) – Carmen de Burgos fondò il suo salotto letterario, sulla spinta dell'atmosfera culturale parigina, soprannominato la *tertulia* modernista. Seppur costretta a continui spostamenti tra Toledo e Madrid – sede ufficiale di queste riunioni culturali ed artistiche – Carmen de Burgos divenne un'ospite di primo piano nella vita culturale madrilenana e i mercoledì presso il suo salotto divennero presto un'istituzione per i giovani intellettuali della capitale.

Alcune tendenze dello stile realista non furono mai completamente abbandonate dall'autrice, né fu mai totale l'adesione alla poetica decadente e simbolista che caratterizzava il modernismo, il cui slancio vitale, già partire dal 1910, sembrava essersi esaurito. A divenire portavoce della modernità fu l'avanguardia nelle sue diverse declinazioni, con la quale Colombine, ancora una volta, ebbe contatti molto ravvicinati. Infatti, la lunga relazione sentimentale che l'autrice intrattenne con Ramón Gómez de la Serna mantenne vivo il confronto con il mondo delle avanguardie, di cui il giovanissimo scrittore fu uno dei maggiori esponenti e promotori in Spagna. Tuttavia, Burgos interagì con le nuove correnti in maniera inevitabilmente superficiale. L'autrice dipendeva economicamente dalla propria attività di scrittura, che era il mezzo di sostentamento per lei stessa e parte della sua famiglia: le grandi sperimentazioni avanguardiste costituivano per gli interessi dell'autrice un enorme rischio, dato che la comprensione e il favore del pubblico erano prerequisiti fondamentali per le sue pubblicazioni, generalmente orientate alla letteratura di consumo. In conclusione, la ricerca avanguardista si sviluppò suscitando la curiosità dell'autrice e implicandola nel dibattito culturale, ma non costituì l'elemento centrale delle aspirazioni di Colombine. Per queste ragioni, la sua produzione narrativa non fu mai impermeabile all'influsso dei nuovi movimenti culturali ma seppe inglobare i soli elementi che risultassero più favorevoli al suo stile.

***La mujer fantástica*, l'altra faccia della narrativa**

Sullo sfondo di un'ambientazione estera e cosmopolita, *La mujer fantástica* si configura come una narrazione in grado di fondere le strategie tradizionali per la letteratura popolare e le più moderne – ed elitarie – tecniche e aspirazioni proprie della ricerca avanguardista di quell'epoca. In particolare, il romanzo si occupa di presentare la femminilità moderna e le sue contraddizioni, facendo comunque riferimento a una serie di questioni sociali eternamente care a Carmen de Burgos: al fianco della storia di una protagonista che gira le grandi capitali dell'Europa centrale alla ricerca dell'amore, dell'ammirazione e dell'eterna giovinezza, si colloca la narrativizzazione di tabù quali la prostituzione, l'aborto e il divorzio. La fusione stilistica e tematica determina la natura irriducibilmente ibrida di quest'opera, che Bender (2017) ha giustamente definito «both playful and erudite; popular and exclusive; superficial and serious».

Il testo in questione si occupa di celebrare gli aspetti materiali della cultura contemporanea più strettamente collegati alla modernità, all'innovazione e alla frenesia della metropoli, secondo l'entusiasmo tipico delle avanguardie di fronte a tutto ciò che rompeva con il passato e con il tradizionalismo della società borghese. Il personaggio principale non rappresenta un esempio di moralità positiva, ma è modellato in conformità con quella che nello studio sistematico di Establier Pérez (2000) viene riconosciuta come la categoria delle «donne avvelenate» della narrativa di Burgos. Oltre a questo, l'arte attraversa le pagine del romanzo inserendosi in una trama di riferimenti storici che si configurano come una meditazione ludica sulla cultura europea. Bender (2017) pensa infatti che questo approccio giocoso della letteratura nei confronti della pittura, la mitologia e la storia rifletta le caratteristiche messe in luce da Ortega y Gasset nel 1925 nel suo saggio *La deshumanización del arte*, tra cui, maggiormente, possiamo individuare la «esencial ironía» (Ortega y Gasset 2017: 62) che l'intellettuale attribuiva all'«arte nuova» dei giovani avanguardisti.

La mujer fantástica innesta su una trama apparentemente semplice e frivola – completamente focalizzata sulle vicende della sua protagonista Elena – la descrizione della vita metropolitana nelle città d'Europa in cui la modernità si stava affermando. Se quest'ultima componente mette in luce il rapporto con l'avanguardia, è opportuno notare come l'essenza della narrativa di Colombine venga conservata, e al contempo rielaborata in osservanza delle tecniche stilistiche più care all'«arte nuova». In questo senso, l'attenzione alle caratteristiche della donna moderna viene affidata a un parallelismo tra le arti figurative e la moda: l'interazione e la fusione delle due entità viene formalizzata nella *mujer fantástica* grazie al peculiare strumento retorico dell'eccfrasi.

Un'opera come *La mujer fantástica* risulta ancora oggi d'interesse proprio in virtù di una storia che ci appare tanto controversa quanto contemporanea; nemmeno le obiezioni etiche attraverso cui Carmen de Burgos elabora un personaggio sfaccettato e ambivalente come Elena risultano anacronistiche rispetto ad alcuni valori condivisi, almeno parzialmente, dal lettore di oggi. Se si accetta l'idea che il pubblico più esteso a cui si rivolgeva Colombine fossero delle donne della classe media e di quelle più basse, che progressivamente erano diventate una parte del mercato letterario, possiamo concludere che l'intento principale del romanzo fosse quello di intrattenere il lettore (o, soprattutto, la lettrice) mostrando tutte le nuove possibilità della donna e proiettando un inventario aggiornato di modelli femminili che rispecchiavano la nuova epoca. Alcune delle loro caratteristiche suscitavano ammirazione, altre mettevano in luce la nocività di alcuni comportamenti, anche quando questi ultimi erano un tentativo di sovvertire la morale borghese. Certamente, l'autrice si incaricava di trasmettere la consapevolezza su un inventario di temi che spaziavano dai tabù sociali e legali all'applicazione di modalità espressive ormai pienamente dotate di una propria dignità (l'eleganza e la moda); nell'insieme, comunque, l'intento ancora lievemente didattico dell'opera di Colombine si inseriva entro la cornice di un romanzo semplice e alla portata di tutti.

Le narrazioni ambientate in società cosmopolite, tipiche della fase tarda della produzione di Burgos, non offrono modelli di femminilità esemplare, come avviene nel caso di Elena. Tuttavia, esse svolgono un ruolo di contrappunto rispetto all'opprimente oscurantismo spagnolo, in quanto ritraggono un clima di libertà e tolleranza morale di cui le donne, in particolare per quanto concerne la sfera affettivo-sessuale, possono beneficiare. Il personaggio di Elena poneva di fronte agli occhi del pubblico la possibilità di emancipazione e, parallelamente, nobilitava la moda, il portamento e la cura dell'immagine e usava il loro potenziale per accattivare dei lettori che, nella società del tempo, si confrontavano quotidianamente con queste entità. Ma metteva anche in guardia dall'indifferenza e dalla superficialità, dal "bovarismo" e dalla cieca frivolezza; invitava, in altre parole, pur indirettamente, alla misura e alla consapevolezza per la salvaguardia di valori umani fondamentali. Il lettore contemporaneo, d'altra parte, leggendo oggi *La mujer fantástica*, sarà pienamente in grado di comprendere il dramma di una protagonista che, tanto abituata a fare affidamento sul fulgore della propria immagine, firmerà la propria condanna rifiutandosi di conformarsi all'inesorabile scorrere del tempo. In Elena, dunque, riscontriamo oggi una tendenza affatto sfatata dal nuovo millennio, ma piuttosto incoraggiata e alimentata dalla cultura mediatica e dalla forza dell'immaginario visuale.

Il romanzo, come ha ampiamente evidenziato Bender, autorizzava più livelli di lettura. A questo proposito, l'ampia schiera di riferimenti intertestuali e «interartistici» (Bender 2017) rendeva in più casi il testo trasparente solamente al lettore che avesse una completa familiarità con la cultura e le arti figurative europee. Come aveva teorizzato Ortega y Gasset, uno dei maggiori dispositivi attribuibili all'«arte nuova» era quello della metafora, che abbandonava le percezioni standardizzate della realtà per esprimere nella narrazione significati più complessi; si distingueva infatti per la sua tendenza a dividere in due gruppi il pubblico: l'uno comprendeva appieno l'opera d'arte, l'altro, invece, non la comprendeva¹. La natura divisiva dell'avanguardia scaturiva dunque, in ultima analisi, dal necessario sforzo di decodifica che i fruitori dell'arte dovevano affrontare; soltanto una parte degli spettatori poteva disporre pienamente dei mezzi per la decodifica (l'istruzione o la padronanza del linguaggio artistico, per esempio), ma un'altra parte rimaneva necessariamente esclusa da questa elaborazione strutturata.

Ciò che nell'opera di Colombine necessita di una decodifica più sofisticata è da ricercarsi nei vari riferimenti a personaggi storici, a tecniche e prodotti per la toeletta, nonché ad opere d'arte e pittori. In generale, lo stile di Carmen de Burgos tendeva sempre a costellare gli scritti (che si trattasse di un trattato come *La mujer moderna*

¹ «A mi juicio, lo característico del arte nuevo, “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden» (Ortega y Gasset 2017: 54).

y sus derechos o di una *novela corta*, di una conferenza o di un articolo di giornale) di nozioni e figure antiche e contemporanee che venivano solamente alluse o prese a paragone: la maggior parte delle volte non venivano fatte digressioni che fornissero informazioni sul referente; piuttosto, l'autrice si affidava alla conoscenza del suo pubblico circa gli argomenti di cui parlava. In generale, elogiava per il romanzo uno stile che privilegiasse la concisione della narrazione ed evitasse lunghe descrizioni; nel *arte de ser mujer*, infatti, formula questa preferenza sottolineando la maggiore forza del teatro in virtù della dimensione visiva: «en la novela la descripción es enojosa; pero en la escena todo ese mundo vive» (Burgos 1916b: 106).

Bender (2017) si è occupata di analizzare i riferimenti alla pittura contenuti ne *La mujer fantástica* e le modalità in cui questi istituiscono una connessione tra le belle arti e la moda. Come evidenzia la studiosa, in questo romanzo l'ecfrasi svolge la stessa funzione che aveva la metafora nella teorizzazione di Ortega y Gasset; se, però, la tecnica dei riferimenti intertestuali dimostra una vicinanza con l'avanguardia, la fase della produzione artistica europea che Carmen de Burgos cita più spesso (ovvero, i ritratti dell'aristocrazia) rientra in una delle forme pittoriche più largamente sconosciute dall'«arte nuova» e dal modernismo, come evidenziato dalla stessa Bender (2017).

Innanzitutto, è opportuno definire l'ecfrasi come la rappresentazione letteraria di un oggetto appartenente all'arte figurativa (e alla sfera visiva). Nel linguaggio viene trasposto ciò che normalmente viene osservato, ovvero percepito e valutato attraverso la vista. Dato che l'ecfrasi consiste puramente nella descrizione di ciò che viene catturato con gli occhi, come osserva Frederick de Armas (2005), un riferimento all'opera artistica, al suo autore o a un dettaglio che non comprenda la formulazione esplicita (a livello linguistico) di ciò che viene osservato costituisce una trasgressione dell'ecfrasi stessa. Questa tecnica viene denominata ecfrasi allusiva e fa leva sull'effetto mnemonico che le parole devono essere in grado di evocare; l'ecfrasi vera e propria, in ultima analisi, si dispiega non nel testo ma nella mente del lettore, purché questo abbia familiarità con l'opera (che non viene descritta ma solamente nominata o allusa).

La mujer fantástica fa ampio uso di questa tecnica fin dalla prima pagina del romanzo, dove le tre sorelle che accolgono lo zio Andrés vengono presentate come «bonitas, graciosas; parecían tres damitas del Segundo Imperio, escapadas de un cuadro de Winterhalter» (Burgos 1924a: 5). Seguono almeno altri quattro momenti ecfrastici: Elena nomina il pittore svizzero Böcklin di fronte alle cascate del Reno, riferendosi a un'opera osservata a Basilea² (Burgos 1924a: 46); Elena si riferisce a un uomo che vede passare dicendo che sembra un ritratto di Richelieu (Burgos 1924a: 102); il narratore colloca nell'antico castello dove alloggia Elena in Normandia dei ritratti e delle incisioni del pittore francese Isabey (Burgos 1924a: 200); la descrizione dell'albergo del XVIII secolo dove Elena incontra il medico degli innesti comprende una parete occupata da un ritratto equestre di Luigi XIV (Burgos 1924a: 220). Alcuni tra questi riferimenti evocano delle immagini che non vengono tuttavia descritte (è il caso, per esempio, del quadro di Böcklin e del ritratto di Luigi XIV), in altri casi il dipinto evocato fornisce senso alla comparazione con la realtà e dunque, perché il lettore comprenda la similitudine, è necessario che abbia familiarità col quadro (è il caso del ritratto di Richelieu e dei quadri di Winterhalter). Le opere di Jean-Baptiste Isabey, nel capitolo XX, non vengono descritte nel dettaglio, né si esplicita il soggetto ritratto; il narratore si sofferma brevemente sulle pettinature e gli accessori messi in mostra dalle donne raffigurate. L'allusione iniziale alle «damitas del Segundo Imperio» (Burgos 1924a: 5), anch'essa legata all'immaginario della moda

² Si tratta, con ogni probabilità, del dipinto *L'isola dei morti*, di cui Colombine aveva già parlato in *Mis viajes por Europa* nel cap. VIII: «Son paisajes reales, paisajes que ofrecen las orillas del río y de los lagos en esta tierra privilegiada; paisajes con los que he familiarizado los ojos en estos días; pero Böcklin ha visto más que el paisaje, ha visto el ensueño que inspira y lo ha traducido en el misterio de las figuras que cruzan la barca hacia la quietud inefable de su isla de los Muertos» (Burgos 1917: 64). Il pittore simbolista aveva dipinto cinque versioni del quadro; la prima, del 1880, è tutt'oggi conservata a Basilea. Elena nel romanzo dice «Boecklin debió pintar aquí ese cuadro que hemos admirado en Basilea. Es el pintor del Rhin» (Burgos 1924a: 46).

femminile, è fondamentale nel creare un sistema di riferimenti che si intersecano su più piani e si ripresentano nel corso del romanzo.

Franz Xaver Winterhalter fu uno dei più celebri pittori della nobiltà europea e fu uno dei ritrattisti della corte di Napoleone III; uno dei suoi dipinti più famosi è proprio *Ritratto dell'Imperatrice Eugenia con le sue dame di corte* del 1855. Carmen de Burgos era una grande ammiratrice di Eugenia de Montijo, tanto che scrisse una biografia per *La Novela Corta* nel 1920 (*La emperatriz Eugenia*) e, in più occasioni, nei manuali di moda inserì aneddoti sulle mode introdotte dalla sovrana o sui vestiti indossati (ad esempio, il suo vestito da sposa viene descritto nel *arte de ser mujer*³). Nel romanzo, se le tre sorelle vengono associate alle dame di corte, due menzioni esplicite di Eugenia servono a creare un parallelismo con il personaggio di Elena: il primo esempio è quando la protagonista dice a Renée «me gustan las cejas a lo emperatriz Eugenia» (Burgos 1924a: 92), il secondo è quando Elena ripercorre di fronte a Luisa i suoi successi di gioventù e il narratore lo riporta commentando «se diría que hablaba de otra mujer, de una especie de Emperatriz Eugenia» (Burgos 1924a: 215). Come ha evidenziato Bender (2017), almeno il primo caso costituisce una citazione simile all'eclissi allusiva per il fatto che l'immagine di Eugenia evocata fa riferimento ai ritratti che circolavano dell'imperatrice, piuttosto che a una figura conosciuta attraverso le fotografie (che, nel caso di Eugenia, circolavano molto meno dei dipinti che la rappresentavano).

Florek ha esaminato la cultura visiva della femminilità nella corte austriaca di Elisabetta (Sissi); il suo studio ha messo in luce come la principessa d'Austria abbia acquisito influenza nella sfera pubblica guadagnando dapprima la celebrità attraverso «the visual space of the Winterhalter commission, a project in which Elisabeth possessed greater agency» (Florek 2023: 12). Le regnanti come Elisabetta (ma anche come Eugenia), in altre parole, attraverso i loro ritratti plasmavano attivamente la loro immagine, che era il primo mezzo con cui si proiettavano nella società su cui dovevano regnare. Florek ha anche messo in evidenza la confusione che si produceva tra la cultura di massa e la cultura elitaria all'interno di alcuni album personali di Sissi, dove si assiste a una giustapposizione di ritratti delle grandi aristocratiche del tempo (tra cui anche Eugenia) e le foto di attrici e ballerine⁴. Nel progetto di Elisabetta, in sintesi, la moda e l'immagine avevano un preciso ruolo e un preciso mezzo attraverso cui imporsi nella mentalità comune; in linea con i suoi piani, i dipinti di Winterhalter, mezzo di diffusione di un'immagine ben studiata della nobildonna, vennero riconosciuti come la modalità più favorevole per plasmare e alimentare la celebrità dell'imperatrice d'Austria.

Carmen de Burgos, nonostante la sua formazione da autodidatta, fu una grande conoscitrice dell'arte. Nell'auto-biografia inserita nelle prime pagine di *Al balcón*, in effetti, diceva «mis placeres más grandes los hallo en el Arte» (Burgos 1909a: XIII). Inserì nelle proprie opere di ogni genere riferimenti all'arte classica e moderna di tutta Europa, fu insegnante di elementi di storia dell'arte e tenne conferenze sui pittori spagnoli e sui *maestros de la elegancia* (a Buenos Aires e a Las Palmas); in ultima istanza, l'autrice aveva ben chiare le modalità di rappresentazione delle donne in pittura e il ruolo che le sovrane ritratte da Winterhalter avevano nel diffondere le mode, come evidenzia anche in alcuni dei suoi manuali pratici per donne. Carmen de Burgos aveva ben chiaro, viceversa, il ruolo della moda nelle scelte di autorappresentazione di queste donne dell'aristocrazia. Il fatto che Eugenia, ricordata per la sua chioma bionda⁵ che la accomuna a una delle caratteristiche di Elena più sottolineate

³ «El traje de boda de la emperatriz Eugenia: Era de cola de terciopelo blanco rizado, cuerpo alto con pedrería y falda cubierta de punto de Inglaterra. Peinado en bandas por delante y levantado de un lado y del otro cayendo sobre el cuello en pequeños bucles; aparece el matiz *teba*, amarillo, tirando á marrón, que tenía la preferencia de la soberana. En 1855, para ocultar su embarazo, aparecen la crinolina, los volantes y los chales» (Burgos 1916b: 98).

⁴ Florek (2023) include anche delle immagini di questi album, dove venivano combinate illustrazioni, foto, riproduzioni di quadri.

⁵ «La reina Elisabeth, las Médicis, Catalina y María, Ana de Austria, [...] y la emperatriz Eugenia, por no citar más, unían a sus encantos el de los rubios cabellos» (Burgos 1934: 180).

nel corso del romanzo, venga usata come immagine parallela alla protagonista, conferisce al personaggio di Elena lo stesso potere di autodefinizione che Colombine associava alla grande imperatrice dei francesi.

Bender (2017) ha messo in luce come Elena diventi effettivamente cosciente della sua femminilità come performance: nonostante la protagonista fallisca nell'arte del teatro, è in grado di perfezionarsi e sublimare la propria arte della toeletta, che diviene il suo processo costante di autocreazione. La cura della propria immagine è parte integrante dell'identità di Elena, e il suo lavoro continuo viene descritto nel romanzo con dei sintagmi quali «*fatigosa ocupación*», «*inmenso trabajo*» (Burgos 1924a: 68), «*secretos de tocador*» (Burgos 1924a: 165), finché negli ultimi capitoli si arriva a sottolineare che «*aquella belleza y aquella frescura eran obra suya, hijas del perseverante cuidado de toda su vida*» (Burgos 1924a: 223). Se queste definizioni sottendono un tono ironico, per cui queste attività di natura frivola potrebbero non risultare effettivamente come dei lavori faticosi o delle occupazioni serie, è pur sempre vero che nella produzione generale dell'autrice, e non soltanto in questo romanzo, la cura estetica e la moda vengono esaltate nella loro perseveranza tecnica e nel loro ruolo di presentazione della donna.

La precisione e la cura con cui Carmen de Burgos si occupa di moda, cosmetica, eleganza e bellezza non sono frutto del caso, ma si legano alle conoscenze maturate dall'autrice nell'ambito di pubblicazioni attinenti a diversi generi. In un periodo di tempo che si estende dal 1904 al 1918 (pubblicazione di *Arte de la elegancia*), Carmen de Burgos ampliò il suo interesse di scrittrice a un genere letterario considerato poco prestigioso e fortemente plasmato sulle logiche del mercato di massa: i libri di consigli per le donne. La stessa rubrica «*Lecturas para la mujer*» sul quotidiano *Diario Universal*, d'altronde, segnò l'esordio giornalistico di Carmen de Burgos come cronista dei saperi squisitamente femminili (anche se, ben presto, i temi sociali divennero il contenuto più innovativo del contributo dell'autrice). Sebbene i manuali pratici fossero essenzialmente delle libere traduzioni di opere straniere, si registrava in questi adattamenti di Colombine una proposta audace e moderna quale quella di presentare tutte le donne come soggetti estetici. Questa potenzialità si affermava, come ha sottolineato Kirkpatrick (2003), non malgrado l'identità femminile, ma, piuttosto, proprio in virtù di questa.

Persino nei titoli più provocatori (come *El arte de seducir* o *El arte de ser mujer*), comparsi a partire dal 1909, l'impegno della donna viene sempre associato a una forma d'arte. La continua allusione all'arte trasmette l'idea secondo la quale l'identità della donna non si esaurisce nella sua natura femminile, ma si combina anche all'abilità di apprendere e gestire determinate pratiche estetiche e sociali: il ruolo della donna va ben oltre l'ideale di angelo del focolare del XIX secolo, che si limitava a mettere a frutto la sua inclinazione tipicamente femminile dell'amore materno e coniugale; le donne di Carmen de Burgos, piuttosto, sono individui complessi che devono gestire un ampio spettro di attitudini e capacità. La proposta di Burgos, in generale, pur apportando componenti innovative – quali, ad esempio, il ricollocamento dell'abilità dell'essere donna entro una serie di pratiche che possono acquisirsi tramite l'istruzione e la consapevolezza – conserva parte di un'ideologia più tradizionale: la donna che affina le proprie capacità nella presentazione di sé stessa è il soggetto creatore della sua arte, ma è anche l'oggetto, dato che assume il ruolo dell'opera che deve essere apprezzata dagli altri. Secondo l'autrice, l'eleganza non si configura come una dote, ma è una materia che in larga parte si apprende; l'istruzione e la cultura, peraltro, non possono far altro che concorrere alla riuscita del buon gusto. Le «*scuole di bellezza*» vengono presentate come un'innovazione estera per educare la donna a raggiungere la grazia desiderata. Imparando come presentarsi, dunque, la donna riesce a compensare una scarsa avvenenza naturale; in questo modo, si può dedurre, qualsiasi donna può divenire bella, purché impari come valorizzarsi. La donna che modella la propria immagine diviene un motore della modernizzazione economica e sociale. Infatti, la frivolezza attribuita dai moralisti alla moda non rappresenta altro che un'interpretazione erronea della necessità di rinnovarsi, non per vezzo, ma per riuscire a rispecchiare le abitudini e i sentimenti del suo tempo. Secondo i manuali di Burgos, la donna è in grado di mostrare tutte le proprie potenzialità quando si tiene al passo con una variabilità della moda

che è sempre maggiore, e il merito della donna moderna risiede nel sapere accettare il cambiamento e la molteplicità.

All'ecfrasi artistica, dunque, nel romanzo si affianca un'altra tipologia di arte, alle cui tecniche si allude per tutta l'estensione del testo. La femminilità di Elena come performance – si diceva – è lo specchio di attività strutturate e complesse in cui la donna ha acquisito pratica e conoscenza. I saperi di Carmen de Burgos circa la moda, i belletti e l'eleganza, ampiamente discussi con fini più apertamente didattici nei manuali pratici, vengono nel corso del romanzo toccati in qualità di brevi riferimenti che si inseriscono quasi mimeticamente nella narrativa. Nella *mujer fantástica*, quindi, l'intertestualità con altre opere di Carmen de Burgos si registra anche nell'accento a questioni più estesamente analizzate nei manuali di moda, e il linguaggio succintamente evocativo che forniva riferimenti artistici si impiega anche per prodotti e personaggi reali legati al mondo della moda di quegli anni.

Alcuni esempi per chiarire queste affermazioni sono da riscontrare, per esempio, nei riferimenti ai profumi di Coty e Houbigant⁶ (Burgos 1924a: 165), agli stilisti con cui interagisce Elena – Poiret ad esempio – che coincidono con figure reali della moda del XX secolo (Burgos 1924a: 119), alle tecniche per le pettinature più alla moda – la «ondulación Marcel» (Burgos 1924a: 79), dal nome del suo creatore – non senza definizioni creative dell'autrice, come «peinado radio» (Burgos 1924a: 107), a prodotti cosmetici come la Crema Divina nominata da Renée⁷ (Burgos 1924a: 96) o la Crema Novena che compare nelle lezioni registrate dall'Istituto di Bellezza che Elena ascolta davanti allo specchio⁸ (Burgos 1924a: 192). Le riflessioni formulate nel manuale *El arte de ser mujer* vengono brevemente riportate nel romanzo; si commentano, per esempio, i colori del vestiario che più si addicono alla capigliatura e all'incarnato delle bionde e delle brune: «es la última moda. Las rubias necesitan esos tonos fuertes que las animen. Las morenas resultan muy ordinarias con ellos. Están mejor de azul» (Burgos 1924a: 107)⁹. Sull'uso del blu, ulteriormente, si fa riferimento a un «kimono azul Sarah» (Burgos 1924a: 191) indossato da Elena che appare di una tonalità misteriosa se non si conosce il collegamento all'attrice Sarah Bernhardt, messo in luce da un articolo di Carmen per *Elegancias*¹⁰. Le nuove mode legate all'abbigliamento tradizionalmente maschile, osservate anche nella *mujer moderna y sus derechos*, trovano spazio nel romanzo attraverso il personaggio di Renée: «aborrezco el traje tailleur porque obliga a llevar corsé. Con el corsé todo se sale de su sitio. No hay flexibilidad» (Burgos 1924a: 151). È evidente, da questi esempi, la difficoltà odierna di discernere tra oggetti e personaggi fittizi ed entità reali degli anni Venti. L'opera, che era divisiva al suo tempo soprattutto in rapporto a nozioni di letteratura, arte e storia, a un secolo dalla sua pubblicazione accresce la difficoltà di lettura per la necessità di dare ordine all'alternanza tra *realia* e creazioni narrative. In questo senso, lo

⁶ Vengono riportati i nomi reali di profumi anche di altre marche, come Guerlain e Lydès, nella loro traduzione spagnola. Tra questi si riconoscono certamente i profumi di Guerlain *Au Bon Vieux Temps*, *L'Heure Bleue*, il profumo di Coty *La Rose Jacqueminot*; oltre a *La Rose France* di Houbigant e *L'Ambré des Pagodes* di Lydès.

⁷ Una "ricetta" per la Crema Divina viene proposta in un manuale da Colombine stessa (Burgos 1934: 279). Questo prodotto compare anche in riviste dell'epoca come *El Eco de la Moda*: «use la Crema Divina, que se vende en las buenas perfumerías» («Secretaria» 19-3-1899: 95). La rivista era un'edizione spagnola della *petite écho de la mode* di Parigi.

⁸ Si tratta di una linea cosmetica firmata da Helena Rubinstein, che sotto il nome di Novena riunì un set di detergenti, astringenti e creme già a partire dai primi anni del XX secolo. Rubinstein creò anche delle tecnologie per l'elettrolisi depilatoria, di cui si parla nel romanzo nel capitolo XVI.

⁹ Questo argomento viene analizzato in più sezioni del *arte de ser mujer*, dove vengono addirittura elencati i colori più adeguati secondo il colore dei capelli. Sul blu, specificamente, si dice: «El azul es un color dulce y plácido que corresponde á las gentes irritables y nerviosas, pues les inspira sentimientos tiernos y afectuosos. Se cree que conviene á las rubias, pero no les está bien, á no tener el cutis muy rosado. Sienta mejor con los cabellos negros y el color vivo de las morenas» (Burgos 1916b: 134).

¹⁰ Nell'articolo, intitolato proprio «Azul Sarah», si legge: «Ahora una gran artista viene á aumentar y renovar la gama del favorecido color. Sarah Bernhardt, la eterna Sarah, que parece desecada y galvanizada para continuar una vida sin fin, lanza un nuevo azul, blando, delicado, que usa en todo lo que le pertenece» (Burgos 1923b: 71).

studio dell'opera richiede una grande minuzia ricostruttiva, e la traduzione, a maggior ragione, si complica di fronte all'obiettivo di compiere scelte precise e uniformi.

Conclusioni

Tra i romanzi pubblicati da Carmen de Burgos, di cui si contano numerose opere, *La mujer fantástica* si distingue come uno dei meno esplorati e approfonditi dalla critica. Nato inizialmente come una *novela corta* nel 1923, venne ampliato e nel 1924 assunse la forma di un vero e proprio romanzo in ventiquattro capitoli. Questa opera riflette le esigenze tipiche della letteratura di consumo, offrendo una narrazione d'intrattenimento accessibile a un ampio pubblico. Tuttavia, l'ironia sottile che attraversa il testo lascia spazio, in molti punti, a elementi che richiedono una decodifica più complessa e sofisticata, facendo emergere livelli di lettura meno immediati.

Un tema centrale del romanzo è la moda, strettamente legata all'ambientazione cosmopolita delle capitali europee dell'epoca. Il testo esplora le opportunità e i rischi associati al culto dell'apparenza: nonostante la minuziosa descrizione delle tecniche cosmetiche, degli abiti delle donne dell'alta società e della borghesia, e dell'ossessione della protagonista per la propria immagine, la narrazione è affidata a una voce onnisciente che formalizza il distanziamento attraverso l'ironia. È proprio l'ironia con cui il narratore esterno riporta certi dettagli a mettere in discussione il valore assoluto dell'eleganza, pur lasciando a quest'ultima un ruolo centrale nelle vicende. La protagonista, Elena, nel corso della storia acquisisce una crescente consapevolezza della propria bellezza, imparando a sfruttarla come strumento di autoaffermazione. La cura della propria persona diviene per lei un mezzo per ottenere l'approvazione altrui e per affermarsi nella società, ma si trasforma in un'ossessione che, al termine della narrazione, la conduce irrimediabilmente alla solitudine.

Carmen de Burgos, autrice nota per la sua profonda conoscenza dei saperi femminili, attinge a una vasta gamma di competenze maturate nel corso dei suoi viaggi e grazie all'assiduo lavoro di redazione e traduzione di manuali pratici dedicati alla moda e all'eleganza. In tali pubblicazioni, l'universo femminile è celebrato per la sua abilità nel coltivare, nei secoli, un complesso sistema di tecniche e competenze non inferiori a quelle di altri ambiti della cultura e dell'arte. Anche nella *mujer fantástica* l'abbigliamento e il trucco assumono una funzione chiave, rappresentando punti di osservazione privilegiati per cogliere le trasformazioni sociali e culturali degli anni Venti. L'importanza della moda come strumento di emancipazione femminile, non a caso, sarebbe stata ripresa dall'autrice nel 1927, con uno specifico capitolo (il XII) dedicato all'argomento tra le pagine del trattato *La mujer moderna y sus derechos*.

Il romanzo risulta inoltre interessante per la sua intertestualità con i diari di viaggio scritti da Burgos sotto lo pseudonimo di Colombine. Questi diari costituiscono una fonte preziosa di descrizioni dettagliate di paesaggi, persone e costumi che l'autrice ebbe modo di conoscere personalmente durante i suoi spostamenti. Grazie a questa esperienza diretta, Burgos fu in grado di rappresentare in modo vivido e accurato la società parigina e la borghesia ginevrina, offrendoci un'immagine fedele della frenesia e del dinamismo delle grandi metropoli europee, in linea con le correnti artistiche e letterarie del primo Novecento. Questo fervore per la modernità tipico delle avanguardie viene rielaborato nel romanzo e viene equilibrato dalla fedeltà dell'autrice al proprio stile personale e alle esigenze della narrativa di consumo.

Sebbene *La mujer fantástica* presenti implicazioni sociali e politiche meno esplicite rispetto ad altre opere di Burgos, più focalizzate sulla condizione femminile, resta un contributo significativo alla produzione letteraria della scrittrice. Il romanzo mette in luce la rete di connessioni tra i diversi generi esplorati da Colombine: dalla rielaborazione delle tecniche contenute nei manuali, alla trasposizione narrativa delle sue esperienze di viaggio,

fino all'adozione di elementi avanguardistici nella letteratura popolare. L'auspicio per il futuro, nell'ottica di uno studio esaustivo della produzione di un'autrice tanto prolifica, è che opere come *La mujer fantástica* suscitino l'attenzione della critica e divengano oggetto di approfondimento. Proprio in virtù della sua complessità, la disamina di quest'opera rivela vari punti di difficoltà: proporre oggi un'edizione critica significa ricostruire l'intreccio tra personaggi fittizi e figure reali dell'epoca, tra opere d'arte autentiche e creazioni immaginarie, tra paesaggi concreti e luoghi inventati, tra le mode del tempo e gli artifici della finzione letteraria. La traduzione della *mujer fantástica* rappresenterebbe una sfida ulteriore: il tentativo di trasmettere a un pubblico contemporaneo un testo dalla natura ibrida, in cui ironia ed erudizione si intrecciano. Un lettore moderno potrebbe avere difficoltà a cogliere appieno i riferimenti ai *realia* degli anni Venti, ma lo studio di quest'opera, così come di altre produzioni di Carmen de Burgos, permette di ampliare la comprensione delle sue ambizioni intellettuali e del suo ruolo come cronista della condizione femminile. Burgos affrontò con notevole profondità temi come la moda, la condizione giuridica delle donne e la loro emancipazione attraverso l'eleganza. Vista l'autorevolezza degli studi sistematici che hanno ricomposto la biografia di Carmen de Burgos e che stanno restituendo analisi approfondite delle tematiche sociali care all'autrice, l'auspicio è che in futuro l'attenzione critica si estenda allo studio esaustivo dell'intero corpus delle sue opere.

Bibliografía

Testi primari

- BURGOS Carmen de (2001), «Misión social de la mujer», In: Sociedad el Sitio (ed.), *La Tribuna de "El Sitio". 125 años de expresión libre en Bilbao (1875-2000)*, p. 187-201.
- (1934), *¿Quiere usted conocer los secretos del tocador?*, Barcelona, Sopena.
- (1931a), *Puñal de claveles*, «La Novela de Hoy», 495, X.
- (1931b), *Quiero vivir mi vida*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1930), *i...La piscina, la piscina!*, «La Novela de Hoy», 417, IX.
- (1927), *La mujer moderna y sus derechos*, Valencia, Sempere.
- (1924a), *La mujer fantástica*, Valencia, Sempere.
- (1924b), *Hasta renacer*, «La Novela Corta», 422, IX.
- (1923a, marzo 10), *La amiga y el gato de Barbey d'Aurevilly*, «La Esfera», 479, X.
- (1923b, febbraio), *Azul Sarah*, «Elegancias», 2, 1.
- (1923c), *La mujer fantástica*, «La Novela Corta», 398, VIII.
- (1921), *El artículo 438*, «La Novela Semanal», 15, I.
- (1918), *Arte de la elegancia*, Valencia, Sempere.
- (1917), *Mis viajes por Europa* (Tomo primero), Madrid, Sanz Calleja.
- (1916a [s.a.]), *Confidencias de artistas*, Madrid, Sociedad Española de Librería.
- (1916b), *El arte de ser mujer*, Madrid, Sociedad Española de Librería.
- (1912), *Influencias recíprocas entre la mujer y la literatura*, Logroño, Imprenta y librería de “La Rioja”.
- (1910), *Las mujeres y la Literatura*, «Prometeo», 18, III, p. 366-370.
- (1909a), *Al balcón*, Valencia, Sempere.
- (1909b [s.a.]), *Los inadaptados*, Valencia, Sempere.
- (1909c), *Auto-biografía*, «Prometeo», 10, II, p. 40-46.
- (1907, maggio 29), *Conferencia de “Colombine”*, «El Pueblo», 5.465, XV.
- (1906a), *Por Europa*, Barcelona, Maucci.
- (1906b), *La mujer en España*, Valencia, Sempere.
- (1904), *El divorcio en España*, Madrid, Romero.
- (1900), *Ensayos Literarios*, Almería.

Testi secondari

- ABELLÁN José Luis (2010), *Carmen de Burgos y el divorcio en España*, «ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura», CLXXXVI (junio extra), p. 55-57.
- ARBONA ABASCAL Guadalupe (2010), *Los cuentos de Carmen de Burgos publicados en La Esfera. Ilustración Mundial (1914-1930)*, «ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura», CLXXXVI (junio extra), p. 85-93.
- ARMAS Frederick de (2005), *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Cranbury, Bucknell University Press.
- BENDER Rebecca M. (2017), «Fashion, Ekphrasis, and the Avant-Garde Novel: Carmen de Burgos's La mujer Fantástica (1924)», In: *Ciberletras*, consultato il 15/01/24, URL: <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v39/bender.html>>.
- BURGOS Carmen de (2018), «La donna moderna e i suoi diritti», In: Carpi E. & Pano Alamán A. (a cura di), *Genere, soggettività, diritti 4*, Pisa. Pisa University Press.
- BURGOS Carmen de & GONZÁLEZ FIOL Enrique (1922, giugno 24), *Domadores del éxito*, «La Esfera», 442, 1.
- CABANILLAS CASAFRANCA África (2006), *Carmen de Burgos "Colombine", crítica feminista de arte*, «Espacio, Tiempo y Forma», Serie VII, p. 385-406.
- CANSINOS-ASSENS Rafael (1982a), *La novela de un literato* (Vol. 1), Madrid, Alianza Tres.
- CIBREIRO Estrella (2005), *De "ángel del hogar" a "mujer moderna": las tensiones filosóficas y textuales en el sujeto femenino de Carmen de Burgos*, «Letras Femeninas», 31, 2, p. 49-74.
- DÍAZ MARCOS Ana María (2012), *¿Esclavas del figurín?: moda, educación y emancipación en la obra de Concepción Arenal, Rosario de Acuña y Carmen de Burgos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ESPINO BRAVO Chita (2017), *Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos, Resistencia al matrimonio desde la novela de la Restauración*, Saragozza, Prensa de la Universidad de Zaragoza.
- ESTABLIER PÉREZ Helena (2000), *Mujer y Feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos "Colombine"*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- FLOREK Olivia G. (2023), *The Celebrity Monarch*, Newark, University of Delaware Press.
- HERNANDO Bernardino M. (2010), *Carmen de Burgos, la APM y aquellas admirables chicas del 98*, «ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura», CLXXXVI (junio extra), p. 37-41.
- HUYSENEN Andreas (1986), *After the Great Divide*, Bloomington, Indiana University Press.
- JOHNSON Roberta (2001), *Carmen de Burgos and Spanish Modernism*, «South Central Review», 18, 1/2, p. 66-77.
- KIRKPATRICK Susan (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Cruz J. (trad.), Madrid, Cátedra - Universidad de Valencia.
- KRAUEL Ricardo (2003), *Hacia una redefinición de la sensualidad femenina en la modernidad: La mujer fría de Carmen de Burgos*, «BHS», 80, 1, p. 525-536.
- LERNER Gerda (1993), *The Creation of Feminist Consciousness*, New York, Oxford, Oxford University Press.
- LOUIS Anja (2018), *La identidad feminista en la obra de Carmen de Burgos*, «Estudios Románicos», 27, 1, p. 33-48.
- (2005a), *Women and the Law: Carmen de Burgos, an Early Feminist*, Woodbridge, Tamesis.
- (2005b), *Inferior, Superior or Just Different? A Woman's Sense of Justice in Carmen de Burgos's El*

abogado, «Hispanic Research Journal», 6, 1, p. 13-27.

— (2004), *Whose Melodrama is it Anyway? Women and the Law in the Work of Carmen de Burgos*, «Bulletin of Spanish Studies», LXXXI, 6, p. 765-783.

MARINETTI Filippo Tommaso (1910), *Proclama futurista a los españoles*, «Prometeo», 20, III, p. 517-531.

NEAD Lynda (2013), *The Layering of Pleasure: Women, Fashionable Dress and Visual Culture in the mid-Nineteenth Century*, «Nineteenth-Century Contexts», 35, 5, p. 489-509.

NÚÑEZ REY Concepción (2018), *El ensayismo de Carmen de Burgos, Colombine, en defensa de la igualdad de la mujer*, «Estudios Románicos», 27, 1, p. 61-74.

— (2010), *Espacios y viajes en la vida y en la obra de Carmen de Burgos Colombine*, «ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura», CLXXXVI (junio extra), p. 5-19.

— (2006), *La narrativa de Carmen de Burgos, Colombine. El universo humano y los lenguajes*, «ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura», CLXXXII, 719, p. 347-361.

— (2005), *Carmen de Burgos Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*, Siviglia, Fundación José Manuel Lara.

ORTEGA Y GASSET José (2017), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Barcelona, Austral.

PAREDES MÉNDEZ Francisca (2009), *Elisa se ha comprado zapatos de tacón: moda, género y clase social en La flor de la playa de Carmen de Burgos*, «Anales de la literatura española contemporánea», 34, 1, p. 203-228.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA Alberto (2010), *Carmen de Burgos y las colecciones de novela corta*, «ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura», CLXXXVI (junio extra), p. 65-70.

SIMÓN PALMER María del Carmen (2010), *Carmen de Burgos, Traductora*, «ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura», CLXXXVI (junio extra), p. 157-168.

— (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX*, Madrid, Castalia

UTRERA Federico (1998), *Memorias de Colombine, la primera periodista*, Majadahonda, HMR.

Per una lettura eco-gotica di *A Sicilian Romance* e *The Italian* di Ann Radcliffe

Dominique Marrone

dominiquemarrone2@gmail.com

ABSTRACT: This article is based on an excerpt from my dissertation titled *South-Italian Englishness: caratterizzazioni inattese in “A Sicilian Romance” e “The Italian” di Ann Radcliffe* (MA Course in Euroamerican Languages, Literatures and Philologies, University of Pisa, 2024). It deals with the symbolic interplay involving external geographies and the protagonists’ worldview in Ann Radcliffe’s *A Sicilian Romance* (1790) and *The Italian* (1797) and also refers to the philosophical and literary influences lying underneath the surface of her chimerical “South”. Radcliffe’s physical landscape, often in tune with the suppressed voices of female characters, is here reconsidered through an eco-gothic lens that emphasises the protagonists’ intimate relationship with nature.

PAROLE-CHIAVE: Gotico britannico, Natura, Paesaggio italiano, Femminismo, Ecocritica.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Laura Giovannelli, docente di Letteratura inglese.

Introduzione

Il presente articolo, guardando alle fonti filosofiche e letterarie che possono aver contribuito a plasmare l’immaginario di un chimerico “Sud” nell’ambito della letteratura inglese settecentesca, mira a far luce sul rapporto tra le geografie esterne e l’interiorità delle protagoniste di *A Sicilian Romance* (1790) e *The Italian* (1797) di Ann Radcliffe. Il *landscape* gotico, di norma connotato dalla presenza di una natura spaventosa e opprimente che, in tempi più recenti, ha trovato vivida espressione nel filone del *Southern Gothic* americano, in Radcliffe è ancora in parte interpretabile come oggettivazione della voce, spesso repressa, dei personaggi femminili. In quest’ottica, si tenterà di sottolineare le interessanti dinamiche che informano il rapporto tra le percezioni e i pensieri delle protagoniste e gli elementi naturali nei due testi, alla luce di recenti teorie femministe ed eco-gotiche.

Come è noto, in Gran Bretagna, l’interesse per la materia folklorica, di ispirazione soprattutto per gli autori romantici della prima generazione, fu alimentato non solo dalla fascinazione per un’Europa pagana o medievale intrisa di richiami mitologici e leggende legate alla tradizione orale (come quella delle ballate), ma anche da un’arte pittorica che rivolgeva un’attenzione particolare alla resa dei paesaggi naturali, non più concepiti come meri sfondi, ma in grado di “interagire” in senso proto-psicologico con la vita dei soggetti ritratti, in un sovrapporsi di luci e ombre (Varma 1957: 24). Ciò trovò corrispondenze anche nel testo letterario grazie a una presenza più spiccata di elementi naturali associabili al sentire dei personaggi, con connotazioni simboliche che si facevano oggettivazione di stati d’animo ed emozioni (Di Michele 1977: 624). L’avvicinamento allo studio delle rappresentazioni pittoriche contraddistinte da atmosfere malinconiche e visionarie cominciò a farsi strada discorsivamente anche nelle opere letterarie, in cui spesso venivano citati gli artisti ai quali determinate descrizioni si

ispiravano, soprattutto francesi e italiani, come Salvator Rosa, Claude Lorrain, Nicolas Poussin e Guido Reni, quest'ultimo talmente noto in Inghilterra da essere indicato nei diari di viaggio come "Guido".

A questa tipologia di immagini e atmosfere, soprattutto quelle declinate in sintonia con le categorie del sublime e del pittoresco, farà riferimento anche Ann Radcliffe (1764-1823) nei romanzi *A Sicilian Romance* e *The Italian*, ambientati nel sud della penisola italiana. Il concetto di "percezione", d'altronde, aveva già cominciato a farsi strada nel pensiero di filosofi come l'empirista John Locke, il quale, in opposizione all'innatismo, aveva sottolineato l'importanza dell'esperienza sensoriale, canale primario dal quale sarebbe confluita linfa verso la sfera delle idee. Anche George Berkeley, nell'*Essay Towards a New Theory of Vision* (1709), indagò il concetto della percezione visiva, stimolata da luce e colori, ponendola su un gradino più alto rispetto al perimetro del tangibile. In questo contesto, è poi fondamentale ricordare uno studio miliare per quanto concerne in particolare il concetto del "sublime", ossia *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) di Edmund Burke, che gettò le basi di una nuova percezione e categorizzazione dei sentimenti umani. L'effetto del sublime corrisponderebbe all'emozione più forte, permeante e potenzialmente paralizzante, scaturente da un senso del terribile che, seppur mai scisso dal pericolo e dal dolore, sarebbe in grado di affascinarci in modo misterioso e avvolgente. Il sublime sarebbe alimentato da sensazioni "forti" generate, ad esempio, dal dispiegarsi di paesaggi tempestosi, alture e voragini, ossia orizzonti fluttuanti che lasciano intravedere l'infinito.

In questa cornice contraddistinta da una commistione tra piacere estetico e confronto con l'orrorifico (o terrifico) si colloca pure il romanzo gotico settecentesco, i cui intrecci, siano essi legati alla visione di una natura sconfinata o al *setting* di una stanza segreta di un castello o un monastero, alimentano sensazioni di angoscia, paura e fascinazione sinistra sia nei personaggi, sia vicariamente nel lettore. In ciò non si deve però ravvisare semplicemente un senso di morbosità voyeuristica, quanto il bisogno di misurarsi con l'ignoto o il pericolo e tentare di esorcizzarlo. Seguendo la traiettoria del gotico, il *novel* tende notoriamente ad avvicinarsi al polo del *romance*, dando spazio all'aspetto emotivo e psicologico dei personaggi in un oltrepassamento della barriera costituita dal razionalismo illuminista e in direzione di percezioni più intime, legate all'universo interiore.

Uno sguardo ad alcune fonti documentarie del «gothic written from outside» radcliffiano

Quando venne pubblicato *A Sicilian Romance*, nel 1790, Radcliffe non aveva ancora compiuto il *Grand Tour* che, nel 1794, l'avrebbe vista soggiornare per mesi, con il marito, in alcuni paesi europei. Verrebbe quindi naturale supporre che, sulla stesura di *The Italian*, pubblicato sette anni dopo, potessero invece aver influito contatti con ambienti mediterranei. Questa eventualità va però scartata perché, durante il Tour, l'autrice visitò soltanto l'Olanda e la Germania, come testimonia il suo diario di viaggio, *A Journey Made in the Summer of 1794, through Holland and the Western Frontier of Germany, with a Return Down the Rhine*.

Per Radcliffe, dunque, l'Italia restò un paese da ricostruire a livello mentale, ideologico e mitopoietico. Per raggiungere questo obiettivo, ella si affidò alle conoscenze tratte dai diari dei *Grand Tourists* e di coloro che si erano spinti oltre le città più note della penisola per condurre ricerche scientifiche. L'interesse per il Sud Italia, nello specifico, è testimoniato dalle citazioni dai *Travels in Sicily, Greece, and Albania* (1820) di Thomas Hughes, rinvenibili nel *commonplace book* dell'autrice recentemente ritrovato, e dalla sua poesia "Scene of the Northern Shore of Sicily" (1826), riportata in apertura di *A Sicilian Romance*. Nonostante il mancato contatto diretto con la geografia mediterranea, le descrizioni degli scenari inerenti a questo «gothic written from outside», citando Murray Pittock (2013: 235), risultarono talmente vivide da indurre un recensore dell'*Edinburgh Review* a trarre le seguenti conclusioni:

Mr. Radcliffe [...] had been formerly attached to some of our embassies into Italy, where his lady accompanied him; and here she imbibed that taste for picturesque scenery, and the obscure and wild superstitions of mouldering castles, of which she has made so beautiful a use in her Romances. The fair authoress kept herself almost as much incognito as the Author of Waverley; nothing was known of her but her name in the title page. She never appeared in public, nor mingled in private society, but kept herself apart, like the sweet bird that sings its solitary notes, shrowded and unseen (Anonymous 1823: 360).

In *A Sicilian Romance*, il ricorso di Radcliffe alle testimonianze registrate in vari diari di viaggio, nell'intento di dar corpo a un immaginario connesso al meridione, ne restituì in realtà un quadro poco accurato. Tuttavia, un lettore mai stato in Italia non si sarebbe accorto di discrepanze ed errori, come la convivenza di suore e frati negli stessi monasteri, la vista della città di Palermo dal centro di Messina, l'anacronismo riguardante l'operato dell'Inquisizione e la presenza del pianoforte già alla fine del sedicesimo secolo. Questa rielaborazione fittizia finì per apparire eloquente e credibile.

Quanto all'ambientazione naturalistica di *A Sicilian Romance*, con i rimandi a «corn, vineyards, olives, and groves of mulberry-trees adorning the hills» (Radcliffe 1790: 83), bisogna però segnalare che essa ricorda correttamente i gelsi bianchi e neri disseminati sulle altitudini e ai quali si richiamò John Ray, di passaggio a Messina il 29 aprile 1664. Nel secolo successivo, Joseph Addison avrebbe sottolineato come la Sicilia, un tempo riserva di foraggio per l'Impero Romano, ricoprì ancora quel ruolo rifornendo, insieme a Napoli, la zona della Liguria e di Monaco. Henry Swinburne, nella seconda metà del Settecento, scrisse inoltre di «a piece of vineyard» appena fuori Messina e di «large unlopped olive trees» vicino a Siracusa (Swinburne 1786: 300). Dal suo riferimento allo «stream [that] flows through pastures and orchards» e al «rich foliage of the agrumi» nei pressi di Girgenti, Radcliffe trasse spunti per lo scenario del «clear majestic stream, whose banks were adorned with thick groves of orange and citron trees» (Radcliffe 1790: 110), unito alla presenza di alberi di mandorlo e castagne.

In *The Italian*, oltre ai richiami a una chiesa del Santo Spirito affine a quella di San Spiridio di Palermo (menzionata da Thomas Watkins, 1794), la zona dell'Abruzzo, avvistata dall'eroina Ellena Rosalba durante il suo rapimento, è associata a un convergere di «almond trees, figs, broad-leaved myrtle, and ever-green rose bushes, intermingled with the strawberry tree, beautiful in fruit and blossoms, the yellow jasmine, the delightful acacia mimosa, and a variety of other fragrant plants» (Radcliffe 1797: 62). Questa vegetazione sembra richiamare le distese di «violets and almond trees in blossom, [...] groves of olives, gardens of oranges, [...] [the] great variety of trees and shrubs that never lose their verdure» su cui Addison (1718: 125-126) si soffermò descrivendo le zone di Pesaro, Fano e Senigallia, mentre le piante di mimosa ricordano le acacie osservate da John Ray (vd. *supra*) nei dintorni di Napoli. Inoltre, la presenza di piante esotiche come palme da dattero e fichi sembra riecheggiare i resti di «almonds, dates, [...] nuts, figs, grapes, [...] oil and wine» (Martyn 1791: 304) sopravvissuti all'eruzione di Pompei, visione che aveva colpito appunto Thomas Martyn, mentre il «red and yellowish ridge of rocks» (Radcliffe 1797: 45) chiama in causa il «red arsenic or arsenic mixed with sulphur» (Addison 1718: 160), il cui colore può variare dal rosso al giallo, oggetto di contemplazione non solo di Addison, ma anche di Johann Jakob Ferber (1718), nei dintorni del Vesuvio.

Suggerimenti per una prospettiva eco-gotica al femminile

Relativamente agli spazi e alle geografie della narrativa gotica settecentesca, il castello o la dimora in cui l'eroina perseguitata si trova prigioniera sono tipicamente letti come un'estensione del potere maschile, mentre lo spazio esterno tende a colorarsi di valenze di libertà e riscatto salvifico per i personaggi femminili.

Ciò vale anche per *A Sicilian Romance* e *The Italian*, in cui il legame tra gli scenari naturali e le giovani protagoniste – rispettivamente Julia Mazzini ed Ellena Rosalba – è ulteriormente corroborato dall'elemento della luce, in grado di illuminare il percorso di passaggio tra l'interno e l'esterno, ovvero tra un senso cupo di oppressione e la speranza, i limiti costrittivi del mondo fisico e le fluide diramazioni di quello spirituale. Questo elemento è associato ad un'Ellena «lightened by hope» (Radcliffe 1797: 34), ma anche a Maria de Vellorno (la seconda moglie del Marchese Mazzini), circondata da «a sudden splendour» (Radcliffe 1790: 15) mentre entra nel salone del castello. Louisa Bernini (prima moglie del Marchese) sarà avvistata e dunque tratta in salvo grazie alle luci provenienti dalla torre a sud del castello, che sembra trasformarsi in un faro. Quanto a Julia, la possibile origine etimologica del nome da *Iovilios* o *Jovilios*, ovvero “sacra a Giove”, la correla appunto al dio del tuono e della luce. Nel testo, ella viene descritta come foriera di luce, tanto che «the objects no longer illumined by her ray, became dark and colourless» (Radcliffe 1790: 26); se, con l'arrivo minaccioso del Marchese, questa connotazione sembra sfumare, al punto che «her fears dissipated with the darkness» (Radcliffe 1790: 151), in chiusura il tutto si ravviva in una ricongiunzione con l'elemento naturale, quando Julia è significativamente «awakened by the sun» (Radcliffe 1790: 173).

I fiori, inoltre, sono l'elemento naturale al quale, in *The Italian*, Ellena è più frequentemente associata: quando l'amato Vincentio si reca per la prima volta a casa sua, il profumo dei fiori «seemed to announce the presence of Ellena» (Radcliffe 1797: 25). Inoltre, uno dei regali lasciati da suor Olivia nella cella della protagonista è costituito da «a knot of fragrant flowers» (Radcliffe 1797: 91), e saranno ancora i fiori a decorare la villa in cui ella convolerà finalmente a nozze con Vincentio. Allo stesso tempo, è interessante notare come le efflorescenze possano anche velarsi di negatività, soprattutto quando si riducono ad un artificio sterile: dentro l'appartamento della crudele badessa sono infatti presenti «tables [...] to be ornamented with artificial flowers, and a variety of other fanciful devices upon which the ingenuity of the sisters had been long employed» (Radcliffe 1797: 119).

La presenza dell'elemento naturale è relazionata anche al giardino che circonda la casa della Signora Bianchi e di Ellena, del quale lei stessa sembra fare parte, come conferma il fatto che Vincentio, guardando il luogo, «experienced for the few first moments a joy as exquisite as her presence could have inspired» (Radcliffe 1797: 12). Il giardino costituisce una soglia che si interpone strategicamente tra la *wilderness* e l'interiorità soggettiva, l'*Es* e l'*In* con una funzione di cruciale spazio intermedio tra la clausura forzata nel convento e l'abisso mortale del precipizio. Si legge che, per vedere Vincentio, «they crossed the garden towards the gate» (Radcliffe 1797: 130): il giardino è in effetti il luogo in cui Vincentio attende Ellena, ma è anche il regno di Olivia, che vi invita Ellena a parlare dopo le prime funzioni religiose e nel quale Olivia stessa è integrata, come sottolinea il suo nome, evocante l'olivo e la vegetazione mediterranea.

Un aspetto da tener presente qui è il fatto che, nel corso del Settecento, architetti paesaggisti del calibro di William Kent, Lancelot “Capability” Brown e Humphry Repton avevano creato un nuovo stile di *landscaping*, alla base del modello dell’“English landscape garden”, in contrasto con il formalismo dei giardini geometrici delle corti italiane e francesi, associati allegoricamente al rigido controllo del potere monarchico. Il “giardino all'inglese”, improntato a un maggiore senso di libertà e a un dialogo “spontaneo” tra l'essere umano e l'ambiente naturale, guardava anche alle categorie del pittoresco e del sublime. I parchi così progettati si caratterizzavano per i prati ondulati, i boschetti naturali, laghi e ruscelli spesso intervallati da elementi architettonici come tempietti, grotte o rovine gotiche; tutto ciò è stato interpretato da un fronte della critica come cifra politica di una

«growth of a national consciousness of liberty» (Müllenbrock 1984: 293), anche se vi erano comunque dei principi ben chiari di ordine e architettura degli spazi. Queste aspettative plasmanti il gusto estetico relativo all'ambiente naturale si riscontrano con chiarezza nei *Travels Through France and Italy* (1766) di Tobias Smollett:

In a fine extensive garden or park, an Englishman expects to see a number of groves and glades, intermixed with an agreeable negligence, which seems to be the effect of nature and accident. He looks for shady walks encrusted with gravel; for open lawns covered with verdure as smooth as velvet, but much more lively and agreeable; for ponds, canals, basins, cascades, and running streams of water; for clumps of trees, woods, and wildernesses, cut into delightful alleys, perfumed with honey-suckle and sweetbriar, and resounding with the mingled melody of all the singing birds of heaven: he looks for plats of flowers in different parts to refresh the sense, and please the fancy; for arbours, grottos, hermitages, temples, and alcoves, to shelter him from the sun, and afford him means of contemplation and repose; and he expects to find the hedges, groves, and walks, and lawns kept with the utmost order and propriety (Smollett 1949: 234).

Se, da un lato, nei due testi radcliffiani l'associazione tra i personaggi femminili e i tratti del paesaggio naturale assume una valenza rassicurante, con sfumature bucolico-pastorali, dall'altro lato è necessario evidenziare la compresenza di geografie esterne più potenti e meno "addomesticate". Un esempio pregnante, in questo senso, è costituito dai vulcani cui si richiamano entrambi i romanzi e che, distinguendosi dal resto del paesaggio per collocazione topografica e per le fiamme dell'eruzione, stimolano l'immaginario e la fascinazione sia in Ellena («she distinguished the top of Vesuvius peering over every intervening summit, she wept as her imagination characterized all the well-known country it overlooked»), sia in Madame de Menon, che racconta una storia riguardante «those dreadful eruptions of Ætna, which deluged this valley with a flood of fire» (Radcliffe 1790: 28).

In *A Sicilian Romance*, il paesaggio della Sicilia, al quale sono peraltro attribuite qualità del giardino all'inglese, viene più spiccatamente associato a una «wild and picturesque scenery» (Radcliffe 1790: 6), in quanto meta più difficilmente raggiungibile rispetto all'Italia continentale. A dare adito a questa interpretazione, oltre ai resoconti storici sulle numerose dominazioni che vi si erano succedute, erano stati i diari di viaggio del *Grand Tourist* Patrick Brydone, che nel suo primo resoconto pubblicato sulla Sicilia raccontava di come l'isola fosse considerata impervia dagli stessi italiani per l'assenza di luoghi di accoglienza, per le strade pericolose che correavano a filo con dirupi e per le foreste, dove si annidavano «the most resolute and daring banditti in all Europe» (Brydone 1773: 2). Un quadro noto anche a Radcliffe, visto che in *A Sicilian Romance* si legge che «he [Duke de Luovo] knew that the wilds of Sicily were frequently infested with banditti» (Radcliffe 1790: 84).

La natura selvaggia dell'isola, nel sentire comune, affiorava già con l'attraversamento dello Stretto di Messina, sul quale, come sottolinea Brydone, circolava ancora la leggenda di un possibile e terribile incontro con i mostri di Scilla e Cariddi, che Omero, Virgilio e Aristotele avevano collocato tra la Calabria e la Sicilia e che sarebbero stati in grado di affondare qualsiasi imbarcazione. Ad esprimere la stessa preoccupazione era stato Henry Swinburne nei suoi *Travels in the Two Sicilies* (1786):

Near the light-house is a kind of whirlpool in the sea, shewn as the Charybdis of the ancients. I saw nothing in it more than a rippling occasioned by the meeting of the tide and currents. The bottom of the Straights is shallow, and full of rocks; consequently, numberless points and cavities must occur to obstruct and perplex the regular course of the current, and cause whirlpools that are dangerous in stormy weather; or even in dead calms, when vessels may be embayed and drawn among the shallows from which they want wind to extricate themselves. I take it for granted that the sea has worn itself a passage through the Faro much more easy and expanded than it was when Homer composed his Odyssey, which perhaps was not many centuries after the waves had burst through the connecting Isthmus between Sicily and the coast of Reggio. Then Scylla might indeed be a

tremendous rock, and the hollows under the sea, where the waters yet foaming, and agitated by the resistance they had met with at Scylla, were hurried and whirled about, must have been an irresistible vortex, from which no ship could escape (Swinburne 1786: 365).

Radcliffe, in quanto autrice “illuminata”, poco incline a far leva su miti e leggende a fini di veicolare una propaganda politica, non richiama esplicitamente le due temibili creature mostruose, ma solletica la curiosità del lettore inglese facendo riferimento allo scoppio di una tempesta nel momento in cui Julia proverà ad attraversare lo Stretto insieme al fratello, e descrivendo con dovizia di particolari «the dark rocky coast of Calabria» (Radcliffe 1790: 5), costa che, secondo il mito, era un’oggettivazione di Scilla.

L’attrazione di Julia per le coste della Calabria e la fascinazione di Ellena per l’energia potenzialmente distruttrice del vulcano avvalorano da un lato la vicinanza tra i personaggi femminili e gli elementi naturali, ma fanno emergere dall’altro una dinamica relazionale in cui le eroine non rivestirebbero più solo un ruolo ancillare nei confronti delle meraviglie dello scenario naturale. In questo tipo di proiezione nei fenomeni naturali più eversivi e incontrollabili si coglie infatti il sentore di una «productive yet potentially ruinous force» (Lesslie 2016: 160), in cui si estrapola una cifra sotterranea gravitante intorno ad una medusea *wilderness* femminile. In quest’accezione, la narrativa di Radcliffe sembra aprire le porte a un gotico femminile nel quale la natura minacciosa non è più nemica, ma segreta alleata.

Bibliografia

- ADDISON Joseph (1718), *Remarks on Several Parts of Italy, &c. in the Years 1701, 1702, 1703*, London, J. Tonson.
- BERKELEY George (1709), *An Essay Towards a New Theory of Vision*, Dublin, Aaron Rhames.
- BRYDONE Patrick (1773), *A Tour Through Sicily and Malta: In a Series of Letters to William Beckford*, London, W. Strahan, and T. Cadell.
- BURKE Edmund (1958), *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Routledge & Kegan Paul Limited.
- DI MICHELE Laura (1977), *L'educazione al sentimento*, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- FERBER Johann Jakob (1718), *Remarks on Several Parts of Italy, &c. in the Years 1701, 1702, 1703*, London, J. Tonson.
- LOCKE John (1836), *An Essay Concerning Human Understanding*, London, T. Tegg and Son.
- MARTYN Thomas (1766), *The English Connoisseur*, London, L. Davis and C. Reymers.
- MÜLLENBROCK Heinz-Joachim (1984), *The English Landscape Garden: Literary Context and Recent Research*, «The Yearbook of English Studies», XIV, p. 291-299.
- NIXON Cheryl L. (2015), *Ann Radcliffe's Commonplace Book: Assembling the Female Body and the Material Text*, «Women's Writing», XXII, 3, p. 355-375.
- PIOZZI Hester Lynch (1789), *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey through France, Italy, and Germany*, London, A. Strahan and T. Cadell.
- PITTOCK Murray (2013), «What is a National Gothic?», In: Constantine M.-A., Dafydd J. (eds.), *Footsteps of 'Liberty and Revolt': Essays on Wales and the French Revolution*, Cardiff, University of Wales Press, p. 231-245.
- RADCLIFFE Ann (1797), *The Italian*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- (1790), *A Sicilian Romance*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- RAY John (1673), *Observations Topographical, Moral, & Physiological: Made in a Journey Through Part of the Low-countries, Germany, Italy, and France: with a Catalogue of Plants Not Native of England, Found Spontaneously Growing in Those Parts, and Their Virtues*, London, John Martyn.
- SMITH Andrew and HUGHES William (2015), *EcoGothic*, Manchester, Manchester University Press.
- SMOLLETT Tobias (1766), *Travels Through France and Italy*, London, John Lehmann, 1949.
- SWINBURNE Henry (1786), *Travels in the Two Sicilies, Vol. 2*, Dublin, Messrs. Price, Sleater, Whitestone, R. Cross, Colles [and 6 others in Dublin].
- VARMA Devendra P. (1957), *The Gothic Flame*, New York, Russell and Russell.
- WATKINS Thomas (1794), *Travels Through Switzerland, Italy, Sicily, the Greek Islands to Constantinople*, London, J. Owen.

Die Bedeutung des hebräischen Urtextes für Luthers Genesis-Übersetzung: Eine Analyse des semantischen Felds der Schöpfung

Laura Cirasa

laura.cirasa@hotmail.it

ABSTRACT: The aim of this article is to examine the extent to which the use of Biblical Hebrew influenced Martin Luther's translation of the Bible. It focuses on the importance of the original Hebrew Bible text for the translation of the Book of Genesis, and it also analyzes how Luther found a balanced compromise between the sacred and the everyday language that could be understood by all social classes of that time. We will study some keywords of the semantic field of creation from the first two chapters of Genesis and their translation into German by Luther. This theme has been selected because it concerns the acts of naming the first human beings as well as their relationship with God and the primordial phenomena.

PAROLE-CHIAVE: Luther, Bibelübersetzung, Hebräischer Urtext, Genesis, Schöpfung.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Marianne Hepp, docente di *Linguistica tedesca* e del prof. Pier Giorgio Borbone, docente di *Lingua ebraica*.

Einleitung

Das Übersetzungswerk des Augustinermönchs, Professors und Reformators Martin Luther (1483-1546) ist weltweit anerkannt. Luther übersetzte die Bibel unter Berücksichtigung nicht nur der lateinischen, vielmehr auch der griechischen und hebräischen Originaltexte. Der Schwerpunkt meiner Analyse liegt auf der Bedeutung des hebräischen Bibel-Urtextes für die lutherische Übersetzung, fokussiert auf den ersten Teil des Buchs Genesis. Dabei wird es auch durchleuchtet, inwiefern der Reformator einen ausgewogenen Kompromiss zwischen der sakralen und der alltagsnahen, für alle Bevölkerungsschichten verständlichen, Sprache gefunden hat.

Im Beitrag, der eine synthetische Fassung meiner Masterarbeit bietet, werden zunächst die wichtigsten Gründe für den besonderen Erfolg von Luthers Bibelübersetzung besprochen. Danach rücken sprachliche Schlüsselwörter der Genesis in der hebräischen Urfassung und ihrer Entsprechungen in der lutherischen Übersetzung ins Blickfeld. Dabei werden ausgewählte Lexeme, die die Urphänomene und die ersten Elemente und Geschöpfe der Welt bezeichnen, philologisch betrachtet und mit ihrer Herkunft und ursprünglichen Bedeutung beschrieben. Anschließend wird die Übersetzungswahl Luthers in Abgleich mit dem zur Verfügung stehenden Sprachmaterial seiner Zeit angesehen.

Die Gründe der Wirkmächtigkeit von Luthers Bibelübersetzung

Es lassen sich einige Gründe für die besondere Wirkmächtigkeit von Luthers Bibelübersetzung im Vergleich zu den vorherigen deutschen Übersetzungen nennen. Zunächst beherrschte Luther die klassischen Sprachen Latein und Griechisch und erlernte das Hebräische autodidaktisch. Sein Hauptziel war es, allen Gläubigen das Verständnis des Bibeltextes zu erleichtern, ohne die Heiligkeit der Schrift zu beeinträchtigen. Aus diesem Grund verwendet Luther vor den lokalen Varietäten Ober-, Mittel- und Niederdeutsch die zu seiner Zeit entstehende deutsche Ausgleichssprache, die aus den Migrations- und Umsiedlungsprozessen seiner Zeit und aus der politisch immer bedeutender werdenden ostmitteldeutschen Kanzleisprache hervorging (s. WATR 1).

Im Bereich der Druckentwicklungsperiode verfeinerte Luther Schritt für Schritt seine Textbearbeitungen der Bibelübersetzung und damit auch seine Spracharbeit. Dadurch wurde der Charakter des Bibeltextes im Deutschen verstärkt. Durch verschiedene und neuarbeitete Übersetzungsprinzipien war es Luther möglich, die Übersetzung freier zu gestalten und gleichzeitig einige Begriffe und Strukturen aus der hebräischen Ursprache und der lateinischen Fassung beizubehalten. So war es für Luther beispielweise wichtig, Fremdwörter zu vermeiden, um den Text verständlicher zu gestalten. Dabei behielt er jedoch manche Hebraismen bei, oft wegen ihrer ursprünglich-feierlichen Aura, beispielweise *Satan* (in der originären Bedeutung von „Gegner“, „Feind“), *Manna*, *Abba*. Ähnliches gilt für lateinische und griechische Wörter, wie *Planeten*, *Firmament*, *Majestät*, *Person*, *Kanzler*, *Psalter*, usw. (Bosco Coletsos 1988: 189-90).

Luther gab auch den gründlichen Anstoß zur freien Verfügung und Verbreitung der deutschen Bibelübersetzung, indem er die Bibel als Unterrichtsbuch in den Schulen einführte. Neben der Bibelübersetzung veröffentlichte Luther auch zwei Schriften, welche die Schulbildung selbst thematisieren: *An die Ratsherren aller Städte deutschen Landes, dass sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen* (1524, WA 15: 9-53) und *Ein Sermon oder eine Predigt, dass man Kinder zur Schule halten solle* (1530, WA 30: 508-88).

In beiden Schriften fordert der Reformator die Etablierung einer humanistischen und auf die Bibellektüre-basierten Schulbildung für alle Kinder. Nach Luther müssen die Kinder aller Gesellschaftsstände und beider Geschlechter die Möglichkeit haben, sich die wichtigsten Kenntnisse vor allem im Lesen und Schreiben anzueignen, und dabei die Bibel und ihre Auslegung zu kennen. Dies führte zur ersten Kanonisierung der deutschen Sprache und anschließend zu einer Stabilisierung ihrer Morphologie syntaktischen Strukturen.

Grundlegend für den Erfolg von Luthers Bibelübersetzung ist jedoch zuvorderst die Berücksichtigung der originalen Texte. Im Hinblick auf das AT ist die hebräische Fassung die wichtigste Quelle für die Übersetzungsarbeit des Reformators. In den vorliegenden Betrachtungen zum Verhältnis von Luther zum hebräischen Urtext wird nachgewiesen, inwiefern Luthers Kenntnis des Hebräischen eine sehr tiefgreifende war. Sein Studium der hebräischen Sprache begann mit dem Bedürfnis, den Psalter für das Kirchengebet besser zu verstehen und die wahre und geheimnisvolle Bedeutung der Heiligen Schrift richtig auszulegen. Er erlernte die ersten Grundelemente unter Berufung auf Reuchlins *De rudimentis hebraicis*. Die Vertiefung des Hebräischen erfolgte durch das Durcharbeiten des hebräischen Alten Testaments selbst. Eine genauere Analyse von Luthers Kenntnisse des Hebräischen ergibt sich aus der Untersuchung von einigen der wichtigsten Wörter der Bibel aus dem Wortfeld Schöpfung, die besondere Benennungsakte der ersten Elemente und Urphänomene zum Beginn der Schöpfung ausdrücken: *rûāḥ*, *ādām* und *d^emût*, *amār*.

Rûăĥ

Hebr. BHS	Luthers Üb. 1523/1545	LXX	Diodatis Üb. 1607/41
רוּחַ אֱלֹהִים	Wind Gottis/Geist Gottes	πνεῦμα	Spirito di Dio

Das Wort רוּחַ (*rûăĥ*) ist möglicherweise lautmalend, und kann als deverbaler Name nach dem Vorbild des Infinitivs „wehen“ des Windes betrachtet werden. Er zeigt auch das Hauchen als Zeichen der Lebenskraft, von dem die Bedeutung von Geist und Leben herrührt. Der Wortstamm kann auf eine bilaterale Wurzel zurückgehen, aber der triliteralen Wortstamm *rwĥ* ist auch in Altaramäischen belegt und kommt im gesamten westsemitischen Sprachraum vor: Z.B. Ugaritisch, Amoritisch, Hebräisch, Phönizisch und Aramäisch. Das Substantiv *rûăĥ* kommt 378 Mal im hebräischen AT und 1 Mal im aramäischen Teil des Buches Daniels vor. In den fünf Büchern Mose wird es 38 Mal verwendet, wobei 7 davon die wichtigsten sind, da sie sich auf die Schöpfungsgeschichte beziehen (Botterweck VII 1973: 388-94).

Die Bedeutung von *rûăĥ* ist auch der Lebenshauch, den Gott gibt, um Mensch und Tiere zu erschaffen, aber hier wird das Synonym *nešāmâ* bevorzugt. Beide werden auch in Hiob 33:4 nebeneinandergestellt: «Der Geist Gottes [*rûăĥ-‘el*] hat mich gemacht, und der Odem des Allmächtigen [*nišmat šaddaj*] hat mir das Leben gegeben». In den meisten Fällen ist *rûăĥ* im Sinne von Wind unmittelbar mit dem Wirken Gottes verbunden, dabei in 15 Vorkommen *rûăĥ jhwĥ/‘ēlohîm* genannt, wie in Genesis 1:2. Es gibt jedoch eine Debatte über die Übersetzung und Auslegung von diesem Ausdruck *wēruaĥ ‘elohîm mēraĥefet*. Dies war auch der Schwerpunkt von Luthers Forschungen und Änderungen während der Arbeit an der Genesis-Übersetzung zwischen 1523 und 1545. Die einschlägige Forschung sagt zwar aus (Botterweck VII 1973: 405-07), dass die Übersetzung „Geist“ weniger angemessen als „Wind“ ist. Aber die wichtigste Frage ist, ob man die Genitiv-Bildung *rûăĥ ‘ēlohîm* als einfachen Genitiv (der Wind/ Geist Gottes) oder als Superlativ (mächtiger Wind) auslegen soll. Die Bildung hat die beiden Bedeutungen. Die Vertreter des Superlativs argumentieren, dass die *rûăĥ ‘ēlohîm* habe nichts mit der Schöpfung Gottes zu tun, da sie zusammen mit dem Abgrund Teil des vorweltlichen Chaos sei. Zwei Erklärungen sprechen jedoch gegen diese Hypothese: Erstens sind Abgrund und Wind in der altorientalischen Sprache immer gegensätzlich, vor allem weil das Verb *rĥp* im Modus *piel* mit der Präposition *‘al* eine gewaltsame Konnotation hat. Daher kann diese Bewegung in Genesis 1:2 als eine Art Kampf zwischen dem Abgrund und der Kraft des Windes Gottes verstanden werden. Zweitens ist die *rûăĥ* der Wind, oder der Hauch Gottes, der die Urkraft darstellt, die die Schöpfung ermöglicht, diese Urkraft existiert also schon vor der Schöpfung. Die Ausführung erfolgt durch die von Gott gesprochenen Worte. Die schöpferische Kraft wird also durch sein Wort wirksam (vgl. Psalmen 33: 6 «Der Himmel ist durch das Wort des HERRN gemacht und all sein Heer durch den Geist seines Mundes»).

Luther hatte sich mit dem Problem auseinandergesetzt, *rûăĥ* mit „Geist“ oder „Wind“ zu übersetzen. In seiner Übersetzung von 1523 übersetzt Luther *rûăĥ* mit „Wind“, fügt aber am Rand eine Glosse mit dem Text «odder der geyst» (WADB 8: 36) ein.

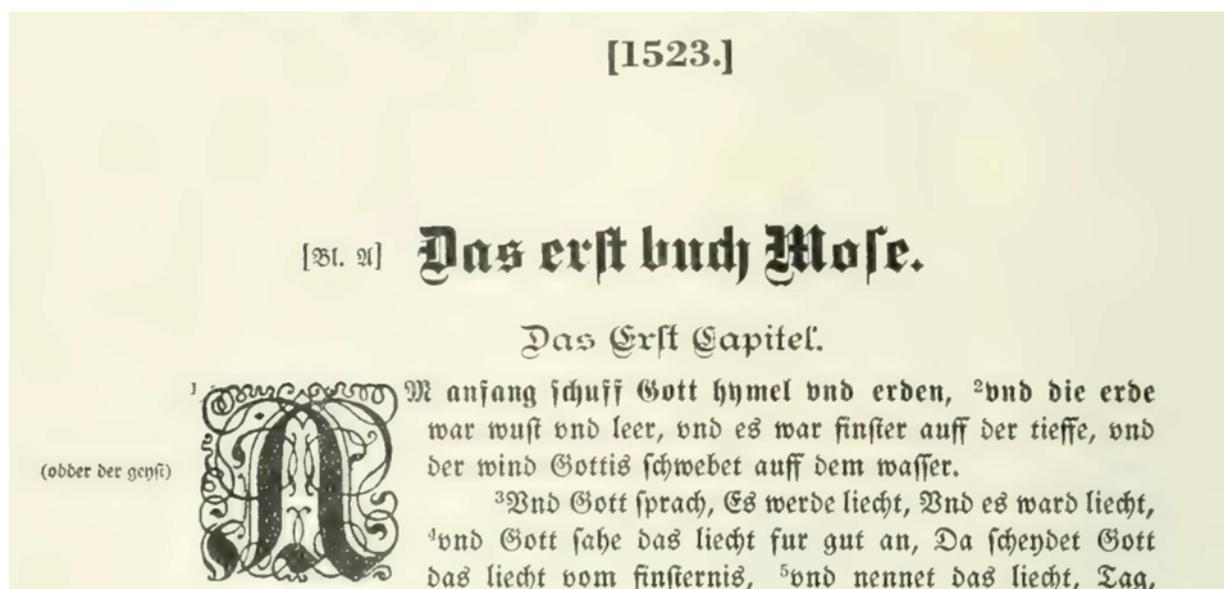


Abb. 1: Glosse zu „Wind“ 1523.

Neben der Glosse gibt Luther wenige Jahre später, in einer Predigt von 1527, eine Erklärung für seine Entscheidung, „Wind“ oder „Geist“ gleichrangig zu verwenden:

Ynn der Ebreischen sprache ist wind und geist gleich ein name, und magst es hie nehmen wie du wilt: Wenn es ein wind heyst, so ists das, das die lufft untereinander her webet auff der tieffe, wie sie pflaget, Wiltu es aber ein geyst heysen, so magstu es auch thuen [...] Aber fein were es, das es geist hiesse, so künd mans also verstehen, das Gott die Creatur, die er geschaffen hatte, unter sich genomen habe, wie eine henne ein eye unter sich nympt und das hünlin ausbrüt. Doch ich will es lieber also lassen bleiben, das es ein wind heysse, Denn ich wolt gerne, das die drey Person ynn der Gottheit hie ördentlich nach einander angezeyget würden. Zum ersten der vater. Zum andern der son. Darnach der heilig geist, davon wir darnach sagen wollen (WA 24: 27).

Im frühen Stadium seiner Forschung ist es für Luther gleichgültig, ob das Wort „Wind“ oder „Geist“ verwendet würde, da beide eine sehr tiefe Bedeutung haben. Hätte er sich aber entscheiden müssen, so hätte er „Wind“ genommen, weil es noch zu früh war, um den Heiligen Geist als Person in Erscheinung treten zu lassen.

Im Laufe der Jahre änderte Luther jedoch seine Meinung über diese Übersetzungswahl. Nach mehreren Überarbeitungen seiner Bibelübersetzung veröffentlichte er 1545 eine neue Version, in der er im Text der Genesis das Wort *rûāḥ* mit „Geist“ übersetzte. Dazu fügte Luther erneut eine Glosse ein: «Wind ist da zumal noch nicht gewest, darumb mus es den heiligen Geist deuten» (WADB 8: 37).

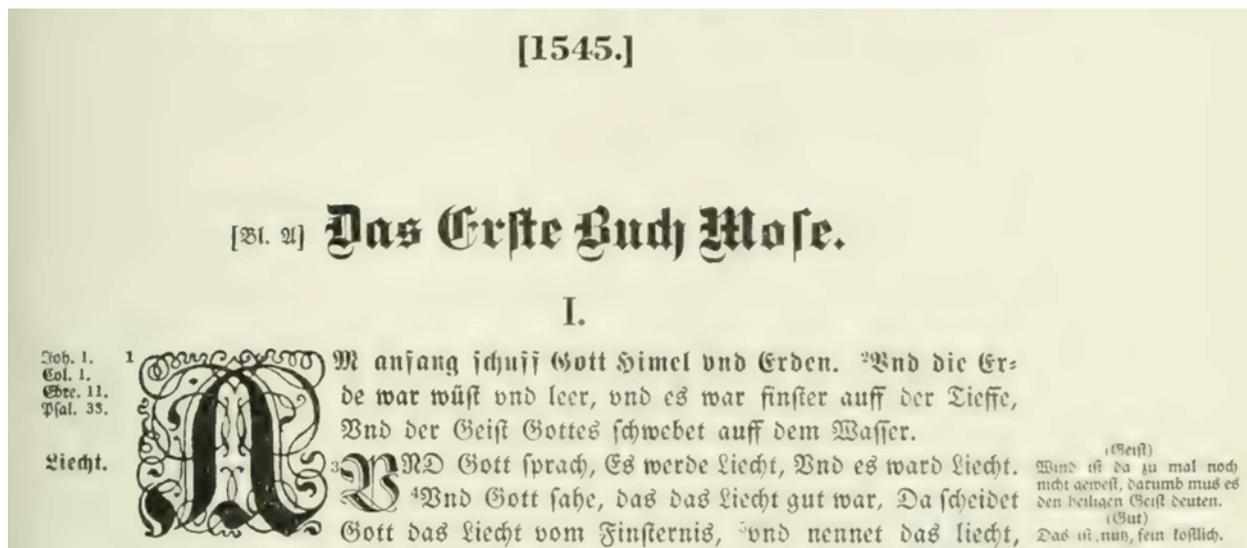


Abb. 2: Glosse zu „Geist“ 1545.

Der Reformator wählte das Wort „Geist“, weil der Wind noch kein geschaffenes Element war, weil Himmel und Erde noch vermengt waren. Die Verwendung von Geist zeigt, dass es sich nicht um ein Element der Natur, sondern von der Manifestation eines höheren Lebewesens handelt, d.h. *rûāḥ* kann nur der Geist Gottes bezeichnen. Hier wird zum ersten Mal die andere Person Gottes (der Heilige Geist) präsentiert, die die grundlegende Funktion hat, lebendig zu machen.

Die Wahl Luthers wird von den anderen Übersetzungen bestärkt. Die LXX-Version verwendet *πνεῦμα* (*pneuma*), dass als «blast, wind [...] breath air, [...] divine inspiration [...] the spirit of God [...] spirit of man» (Liddell 1996: 1424) im Wörterbuch bezeichnet wird. «In der Entwicklung der griechischen Terminologie bezeichnet *pneuma* genauer das bewusste Lebensprinzip jedes Organismus (Lat. *Spiritus*)»¹(Treccani) bzw. kann nur „Geist“ und nicht „Wind“ das Lebensprinzip Gottes vollständig ausdrücken. Auch der Italiener Professor und Theologe Giovanni Diodati stützt sich bei seiner italienischen Übersetzung des AT auf die hebräischen und die griechischen Urfassungen. In seiner ersten Übersetzung (1607) und auch in allen späteren italienischen Fassungen verwendet Diodati den Ausdruck „Spirito di Dio“, womit er die These Luthers stützt.

Ādām und d^emût

Hebr. BHS	Luthers Üb. 1523/1545	Diodatis Üb. 1607/41
אָדָם בְּצַלְמֵנוּ כְּדְמוּתֵנוּ	Menschen [...] ein bild das uns gleych sey	Gli huomini/ l’huomo alla nostra ima- gine, secondo la nostra simiglianza

Die Schöpfung in der Bibel, und vor allem in der hebräischen Bibel, ist nicht ein Akt mit Selbstzweck, sondern ein Zeichen der Beziehung zwischen Gott und seinem Volk, das im Hebräischen mit dem bedeutungsträchtigen Wort *berît* („Bund“) ausdruckt wird. Die Schöpfung des Menschen ist der wichtigste Akt Gottes und mit seiner

¹ Die Übersetzung ist von mir.

Übersetzung betont Luther das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Mensch und Gott. Diese völlige Abhängigkeit wird von Luther in der Genesisvorlesung mit verschiedenen Beispielen der Bibelfiguren und mit dem Kernsatz «homo ex se nihil est, nihil potest, nihil habet»² (WA 42: 437) ausgedrückt.

Das Wort אָדָם (*ādām*) wird über das gesamte Alte Testament hinweg 562 Mal verwendet: dabei nur 50 Mal als Eigennamen „Adam“, am meisten dagegen als Kollektivname zur Bezeichnung der Menschheit (in Gen. 1:26; in der Erzählung der Sintflut; Gen. 9:5; Lev. 24:17,21; Num. 19: 11,13 usw.). Daher hat das Wort keinen Plural und kein *Status Constructus* (vgl. Botterweck 1988: 162, 167; Von Rad 1978: 67). Luther übersetzt *ādām* mit „Mensch“, was im Hinblick auf die hebräische Kollektivbezeichnung eine sehr abgewogene Entscheidung darstellt (vgl. Von Rad 1978: 67). Der Mensch steht auf der obersten Stufe der «Schöpfungspyramide» (Von Rad 1969: 157) ist aber zugleich nach Luther ein Nichts, weil er von Gott aus dem Nichts (aus *ādāmā* – „Erde“, „Staub“, s. u.) geschaffen wurde. «Dieses geschöpfliche Nichts des Menschen besagt also gerade keine „Unexistenz“ *coram Deo*, sondern ist Kennzeichen der umfassenden ontologischen Abhängigkeit der Kreatur von Gott» (Schwanke 2004: 54). Alles, was der Mensch empfangen hat, stammt allein aus göttlicher Macht und göttlichem Wort. Man kann drei Hauptbeweise für diese Abhängigkeit von Gott sprachlich und philologisch analysieren, da der Ursprung und die Natur des Menschen alles über Gott als Vater und Schöpfer aussagen.

«Und Gott der HERR machet [*wayyîšer*]³ den Menschen aus dem Erdenklos [*hā-ādāmā*] [...]»⁴(WADB 8: 41). Der erste Schritt bei der Erschaffung des Menschen ist das Herauslösen der Materie aus der Erde. Der hebräische Name des Menschen *ādām* drückt diesen Prozess aus: Das Wort *ādām* leitet sich von *ādāmā* ab, dessen ursprünglicher Wortstamm *ʾdm* „rot sein“, „roter Erdboden“⁵ bedeutet (vgl. Botterweck 1988: 187). Im AT hat *ādāmā* verschiedenen Bedeutungen erworben: Zum einen ist damit der Humus, der Ackerboden gemeint, der durch die Kraft Gottes zum Nährboden wird. Dann bezeichnet *ādāmā* den Ton, aus dem die Töpfe geformt werden. Insbesondere ist die *ādāmā* die weiche und durchlässige rötliche Erde. Sie wurde zusammen mit der Asche für einen Brauch verwendet, um Trauer oder Demütigung auszudrücken. Dieser Brauch erinnerte die Israeliten an ihre naturhafte Nichtigkeit und galt als Zeichen ihrer Unterwerfung unter den Willen Gottes (vgl. Botterweck 1988: 190-92)⁶. Die genannten Merkmale der *ādāmā* sind Beweis der Natur des Menschen als Geschöpfe Gottes.

«[...] und er blies im ein den lebendigen Odem [*nišmat hayyîm*] in seine Nasen, Und also ward der Mensch eine lebendige Seele» (WADB 8: 41). Der Schöpfungsakt Gottes wird am Anfang durch das Wort erfüllt, aber für die Erschaffung des Menschen verwendet der Schöpfer ein weiteres Element:

Zum „Lebewesen“ wurde der Mensch aber erst durch eine ganz unmittelbare Einhauchung des göttlichen Odems aus dem Munde Gottes. Dieser v. 7 enthält also [...] eine exakte Definition. Die Menschenschöpfung ist hier gegenüber Gen. 1:26 einerseits als ein noch persönlicheres, ja intimeres Tun Gottes geschildert, andererseits [...] Leben hat der Mensch ja nur durch jenen göttlichen Odem (Von Rad 1969: 163).

Nicht nur verwendet Gott das „lebendige Wort“ «Lasst uns Menschen machen» (WADB 8: 39), sondern auch sein *nišmat hayyîm* („lebendiger Odem“) und der Mensch wird eine *nefeš hayyâ* („lebendige Seele“). Diese נֶפֶשׁ (*nefeš*), die lebendige Seele, bezeichnet das «Vitale am Menschen im weitesten Sinne: sie hungert (Dt. 12:15),

² «Der Mensch ist nichts außer sich, kann nichts, hat nichts», Übersetzung von LC.

³ Der Wortstamm des Verb *yāšar* besagt das Formen des Tons durch den Töpfer (vgl. Soggin 1991: 61).

⁴ 1523 übersetzte Luther: «Und Gott der HERRE machet den menschen aus Staub von der erden» (WADB 8: 40).

⁵ Ugarit. *ʾdm*; Arab. *ʾadima*; Äthiop. *ʾadma*; Akkad. *adammu*; Ägypt. *Idmj* = roter Flachs.

⁶ Um weiteren Bedeutungen von *ādāmā* s. Botterweck 1988: 193-200).

sie ekelt sich (Nu. 21:5; Hes. 23:18), sie haßt (2 Sam. 5:8), liebt (Gen. 44:30), trauert (Jer. 13:17), und vor allem sie kann sterben (Nu. 23:10; Ri. 16:30)» (Von Rad 1969: 166). Sie wohnt im Körper der Tiere, der Mensch unterscheidet sich jedoch von Tieren, weil er auch die *rûăh* („Geist“) Gottes besitzt – dieselbe *rûăh*, die vor der Schöpfung existierte⁷. Mit diesem geistigen Teil Gottes erhält der Mensch eine bevorzugte Stellung unter den verschiedenen Lebewesen, was auch von Luther bestätigt wird:

Dis ist hie am meysten zu bedencken, das der mensch nicht geschaffen wird wie die andern Creatur, wiewol er darunter gezelt und auch auff die erden gesetzt wird, Denn Gott zuvor mit bedachtem radt beschleuft und spricht „Last uns menschen machen“ [...] Damit er anzeygen will, das er mit sonderlichem vleis den menschen habe wollen schaffen. Das ist bereyt an ein grosse ehre menschlicher Creatur, das Gott so viel mehr vleis an yhn gewendet hat denn an andere Creaturen (WA 24: 49).

«Lasst uns Menschen machen, ein Bild [*bēšalēmenû*], das uns gleich sey [*kidēmûtenû*]» (WADB 8: 39). Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Gott und dem Menschen lässt sich von den Eigenschaften der Menschenschöpfung her sofort verstehen. Die Wörter *שֵׁלֶם* (*šelem*) „Bild, Statue“ und *דְּמוּת* (*dēmût*) „Gleichheit, etwas wie“ unterstreichen den Begriff der Entsprechung und der Ähnlichkeit des ganzen Menschen mit Gott, d.h. sie beziehen sich nicht nur auf das geistige Wesen des Menschen, sondern auch auf seine körperliche Beschaffenheit. Das Wort *šelem* entspricht dem konkreten Bild oder Stoff, und *dēmût* bestätigt die Ähnlichkeit eines Vaters mit seinem Sohn⁸ (vgl. Von Rad 1969: 158). Durch die Gottesbildlichkeit ist der Mensch über die anderen Kreaturen hinausgehoben. Zugleich ist er aber auch abhängig und dem Willen Gottes unterworfen.

Neben den Erkenntnissen der Forschung hinsichtlich des Demut-Begriffs als Gleichheit zwischen Gott und seinem Menschengeschöpf, lässt sich aber auch ein weiterer wichtiger Aspekt hinzufügen. Das hebräische Wort *dēmût* weist eine weitere und tiefere Bedeutung auf, die eng mit dem *nihil* des Menschen aus Luthers Genesisvorlesung verbunden ist, was durch die philologische Ähnlichkeit und semantische Beziehung zwischen dem hebräischen *dēmût* und der deutschen *Demut* deutlich wird. Im hebräischen *dēmût* „Ähnlichkeit, Abbild“ ist auch die Bedeutung enthalten, diese Eigenschaft des Menschen solle nicht zu Hochmut, sondern zu einer demütigen Haltung führen.

Die „Demut“ (ahd. *deomuotî*, mhd. *dêmuot*, *diemuot*) bedeutet «*humilitas, modestia*, zusammengesetzt mit *deo servus*, bezeichnet es eigentlich die gesinnung eines knechtes, unterwürfigkeit. [...] eine unterwürfigkeit unter gottes willen» (Grimm 1991: 920). Die ausgedrückte Ähnlichkeit Gottes, mit der daraus folgenden demütigen Haltung des Menschen, des hebräischen *dēmût* und die implizierte Unterwürfigkeit unter Gottes Willen der deutschen *Demut* sind zwei eng verbundene Eigenschaften des Menschen.

In seiner Genesisvorlesung beschreibt Luther einige Figuren der Bibel, die als Vertreter dieser *humilitas* und der hebräischen *dēmût* betrachtet werden. Das erste Beispiel ist Joseph im Gefängnis: «Haec igitur est gloria Ioseph, qui tredecim annis humiliatus fuit ad mortem usque, cum biennio aut amplius in carcere ac inferno in horas supplicium expectaret, sed ingenti animo tot aerumnas superavit»⁹ (WA 44: 427). Die Demut Josephs hat ihn aus dem Nichts des Gefängnisses und dem sozialen Nichts als Hirtensohn zum Berater des Pharao aufsteigen lassen. Seine demütige Haltung spiegelt den Menschen als wichtigstes Geschöpf Gottes wider und bringt die

⁷ Vgl. Gen. 6:3; 41:8; 45:27; Ri. 15:19; 1 Sam. 30:12; Hes. 3:14.

⁸ In der altorientalischen Tradition gibt es zahlreiche Mythen, in denen ein Gott einen Menschen oder einen anderen Gott nach seinem Bilde formt. Dies hat im alten Ägypten eine besondere Bedeutung, da der Pharao als Sohn der Götter oder als ein Gott selbst angesehen wurde (vgl. Von Rad 1978: 68).

⁹ «Das ist also der Ruhm Josephs, dass er dreizehn Jahre lang und bis zum Ende gedemütigt wurde, während er für zwei Jahre oder länger die fortwährende Qual im Gefängnis als eine Hölle ertrug. Aber mit großem Mut überwand er viel Leid». Übersetzung von LC.

positive Konsequenz der Unterwerfung unter den Vater des Sohnes mit sich. Ein weiteres Beispiel ist Hagar in der Wüste: «non potest enim Deus ferre praesumptionem Ismaelis, hoc est, non vult gloriari nos de carnali natiuitate, de viribus nostris, de libertate arbitrii nostri, de sapientia et iustitia nostra, omnia haec mortificanda sunt, et de omnibus his desperandum est, sicut hoc in loco desperat Hagar» (WA 43: 171)¹⁰.

Hagar leidet unter den Folgen der Sünde Abrahams (vgl. Genesis 16) und fand sich ohne Hoffnung und ohne Gottes Gunst in der Wüste wieder. Die Entscheidungen, die der Mensch trifft, ohne sich Gott unterzuordnen, führen zum Tod. Deshalb sollte der Mensch seinem Schöpfer gehorchen, um seine Ähnlichkeit zu ihm zu zeigen. Der Mensch ist das bevorzugte Geschöpf Gottes und beide stehen in einer φίλος (*philos*)-Beziehung, also einem Freundschaftsbund, der ursprünglich das Verhältnis zwischen Herr und Knecht bezeichnete, dabei aber Liebe und Freiheit enthielt. Die Unterwürdigkeit des Menschen als *dēmūt* Gottes entspricht derselbe Demut, die Luther mit *humilitas/nihil* bezeichnet.

Amār

Hebr. BHS	Luthers Üb. 1523/1545	Diodatis Üb. 1607/41
וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים	Und Gott sprach	Ed Iddio disse

Im weiteren Sinne legt das hebräische Verb *amār* den Grundstein für die Erschaffung der Welt, weil es den Benennungsakt Gottes ermöglicht. *Amār* hat den gleichen Wortstamm für fast alle semitischen Sprachen und heißt „klar sein“, „sehen“, und dann „sprechen“, „sagen“ oder „übertragen“. Im Hebräischen und Aramäischen ist die ursprüngliche Bedeutung vollständig verschwunden und die Bedeutung „sagen“ oder „sprechen“ hat sich durchgesetzt. Dieser Wortstamm findet sich im gesamten Alten Testament, sowohl in den älteren als auch in den späteren Texten. Im AT gibt es etwa 5.300 Formen des Verbs, fast alle in der Konjugation *qal* (der einfachsten Form des Verbs) und es wird oft als Synonym von *dbr* (sagen) verwendet. Das Wortfeld von *amār* ist sehr weit und reich, weil es „kommunizieren“, „heißen“, „befehlen“, „antworten“, „übertragen“ usw. enthält. Selbst wenn *amār* und *dibber* häufig als Synonyme verwendet werden, besteht einen Unterschied, der dem zwischen den deutschen Verben „sprechen“ und „sagen“ auch in seiner semantischen Tiefe sehr ähnlich ist:

nel caso del verbo *ʿmr* “dire, parlare”, semanticamente affine e in parte sinonimo, quello che conta è il riferimento al contenuto di ciò che viene detto, mentre con *dbr pi*. Si indica anzitutto l’atto del parlare, il pronunciare parole e frasi. [...] Quando il servo di Abramo entra in casa di Labano (Gen. 24:32 ss. J.) viene invitato a parlare così (v. 34b): «Parla! (*dabber*)», ma il racconto del servo è introdotto da *wajjōʿmer* (v. 34; cfr. vv. 39 s.). [...] *Dibber* al contrario di *amār* [...] riassume un discorso, all’inizio o alla fine, nella sua globalità e lo si può quindi tradurre con “parlare, tenere una conversazione, discorrere con” (lo stesso sostiene L. Rost, secondo il quale *dibber* indica principalmente il chiacchierare, il discutere, il conversare, in contrapposizione al discorso diretto) (Botterweck 1988: 114-15).

Ein bemerkenswerter Aspekt ist, dass das Verb *amār* nicht das Sprechen als mechanischen und phonetischen Akt wie *dibber* bezeichnet, sondern als vernünftigen Ausdruck eines Subjekts als Inhalt, Ergebnis oder Folge

¹⁰ «Gott kann nämlich den Hochmut Ismaels nicht ertragen, d.h. er will nicht, dass wir uns von unserer fleischlichen Geburt, unserer Kraft, unseres freien Willens, unserer Gerechtigkeit und Weisheit rühmen. Alle diese Dinge führen zum Tod, und Gott setzt keine Hoffnung auf sie, so wie Hagar an diesem Ort ohne Hoffnung ist». Übersetzung von LC.

eines Gedankens. Daraus kann man schließen, dass es eine Entsprechung zwischen dem hebräischen Verb *amār* und dem deutschen „sprechen“ für die tiefere Bedeutung des menschlichen Denkens und zwischen dem Verb *dibber* und dem „sagen“, das nur den phonetischen Akt des Sprechens ausdrückt, gibt.

Die theologische Verwendung von *amār* ist fast immer mit dem schöpferischen Wort Gottes verbunden. In der Erzählung von Genesis 1 wird die Schöpfung als Wort- und Sprachgeschehen beschrieben. Jeder schöpferische Akt beginnt mit dem Ausdruck *wayyōmer elohîm* («Und Gott sprach»). Die durch *amār* ausgedrückte Aktion ist hier ein Gebot¹¹, das sofort mit der Schöpfung realisiert wird. Der Wille Gottes wird zum Wort und das Wort wird zur Tat. Aber warum hat das Wort eine so starke Macht? Die Bestätigung dieser Idee findet sich in Johannes 1:1: «Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort». Gott stellt somit das Wort dar und dieses hat eine intrinsische Kraft, da es bereits vor dem Anfang existiert.

Luther vermochte die Tiefe des Verbs *amār* zu ergründen und verwendet daher nicht das Verb „sagen“, das nur den phonetischen Akt ausdrückt. Vielmehr er benutzt das Verb „sprechen“, das die Tiefe und Sinn von *amār* zum Teil wiedergibt. Das Verb „sprechen“ wurde in Neuhochdeutschen «außerordentlich häufig» verwendet und hatte «einen etwas feierlicheren Charakter angenommen» (Grimm XVI: 2799). Dies bestätigt, dass das Verb „sprechen“ sich für das Wort Gottes als geeigneter als „sagen“ erweist. Auch hier wählte Luther den besten Kompromiss zwischen sakraler und alltäglicher Sprache, da es in erster Linie darum ging, die Bibel allen Gläubigen zugänglich zu machen.

Schlussfolgerungen

In diesem Beitrag wurde untersucht, ob und inwiefern das eigentlich Neue an Luthers Sprache darin besteht, durch das Zurückgehen auf die hebräische Sprache wichtige Konzepte der Genesis neu zu fassen und dabei gleichzeitig eine ausgeglichene Verbindung von sakral-gehobener und gesprochen-alltagsnäher Sprache zu schaffen. In den semitischen Sprachen steht das Verb im Mittelpunkt der Wortbildung, Nominalsätze wie Nominalstil werden dagegen nur selten verwendet. Aus diesem Grund ist die hebräisch wortgetreue Verdeutschung Luthers nicht nur unmittelbarer, sondern zugleich auch verständlicher als frühere Bibelübersetzungen.

Die Bedeutung von Luthers Übersetzungswerk samt den Gründen, die seine Bibelübersetzung erfolgreich machten, wie eingangs festgestellt, mit seiner sprachlichen Entscheidung «ich rede nach der sächsischen Canzeley [...] darumb ists auch die gemeinste deutsche Sprache» (WATR 1: 524) zu tun. Eng verbunden damit war die geografisch zentral gelegene Residenzstadt des kurfürstlichen Sachsens, Wittenberg, welche eine Grenzlage zwischen Mitteldeutsch und Niederdeutsch einnahm. Die gemeine deutsche Sprache stellt somit ein Ergebnis der Brückenfunktion der ostmitteldeutschen Kanzleisprache dar. Luther benutzte diese Sprache als Basis für seine Übersetzung. Ein weiterer Grund ist die zeitgenössische Buchdruckentwicklung, da der Buchdruck ein wichtiges Medium für die schnelle Verbreitung der Bibelübersetzung darstellte, vor allem in der Medienstadt Wittenberg. Außerdem hatte die Bibelübersetzung Luthers eine Bildungsfunktion, da der Reformator die Etablierung einer auf die Bibellektüre basierten Schulbildung für alle Gesellschaftsstände forderte. In der Zeit der Reformation wird die Bibel zum Instrument für den Aufbau der religiösen und gleichzeitig sprachlichen Bildung der Laien. Was jedoch Luthers Bibel eine größere Verbreitung als den vorhergehenden Übersetzungen verschuf, war die Berücksichtigung der Ursprachen der Heiligen Schrift, vor allem der hebräischen Sprache samt ihren Urquellen für das Alte Testament. Im Gegensatz zu der griechischen und lateinischen Sprache, die die Hypotaxe

¹¹ S. Ps. 33: 9; Ps. 148: 5; Jesaja 55: 10-11. Das Verb *amār* (أمر) als „befehlen“ lässt sich auch in Arabisch beweisen.

bevorzugen, begünstigt die hebräische Syntax eine parataktische Satzstruktur. Dies bedeutet, dass das Hebräische sowohl einen volkstümlichen-einfachen als auch einen tiefgründigen und ausdrucksstarken Stil besitzt. Der Reformator wollte eine Übersetzung schaffen, welche die besonderen Eigenschaften des Urtextes getreulich wiedergab. Inwiefern das Hebräische das Vorbild für sein Übersetzungswerk bildete, wurde durch die Analyse ausgewählter hebräischer Lexeme aus dem Schöpfungsfeld, die eine sehr tiefe Bedeutung und verschiedene Facetten in sich haben, nachgewiesen. Die lexikalischen Analysen belegen exemplarisch, dass der hebräische Urtext für Luthers Übersetzung des semantischen Felds der Schöpfung von grundlegender Bedeutung war, da sie die semantisch treffenden Kerne für den Ausdruck der geistig-theologischen Sinninhalte in sich tragen. Der Reformator hat ermöglicht, die Bibel in einer innovativen Sprache zugänglich zu machen, die für alle Bevölkerungsschichten verständlich wird und zugleich ihren feierlichen Ursprungscharakter beibehält.

Literaturverzeichnis

Quellen

LUTHER-WA (73 Bde.) = D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung Schriften. Bd. 3, 4, 5, 6, 11 II, 12, 15, 24, 30, 30 II, 38, 42, 43, 44, 56, 57, 60. Weimar: Böhlau.

LUTHER-WADB (12 Bde.) = D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 7, 8, 11, 12. Abteilung Die Deutsche Bibel. Weimar: Böhlau.

LUTHER-WATR (6 Bde.) = D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 1. Abteilung Tischreden. Weimar: Böhlau.

Lexika

BOTTERWECK Gerhard J. et al. (1988-2010), *Grande Lessico dell'Antico Testamento (GLAT)*, Bde. 1-10. Hrsg. von Alessandro Catastini und Riccardo Contini (Bd. 1); hrsg. von Pier Giorgio Borbone (Bde. 2-10), Brescia, Paideia.

BOTTERWECK Gerhard J. [Begr.], FABRY Heinz-Joseph [Hrsg.] (1973-2000), *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament*, Bde. 1-10, Stuttgart, W. Kohlhammer.

BROWN Francis (1962 [1907]), *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament, with an appendix containing the biblical Aramaic – Based on the lexicon of William Gesenius*, Edward Robinson (Üb.), Oxford University Press.

DIETZ Philipp (1961 [1870-72]), *Wörterbuch zu Dr. Martin Luthers Deutschen Schriften*, Bde. 1-2, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung.

Wissenschaftliche Literatur

BESCH Werner (2014), *Luther und die deutsche Sprache – 500 Jahre deutsche Sprachgeschichte im Lichte der neueren Forschung*, Berlin, Erich Schmidt.

DIODATI Giovanni (1641 [1607]), *La Sacra Bibbia tradotta in lingua Italiana e commentata da Giovanni Diodati, di Nation Lucchese*, Genf, Società Biblica di Ginevra.

RUDORF Wilhelm, ELLIGER Karl, ALT Albrecht, EISSFELDT Otto, KAHLE Paul, KITTEL Rudolf, RÜGER Hans Peter (1984), *Biblia Hebraica Stuttgartensia (BHS)*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft.

GRIMM Jacob und Wilhelm (1991 [1889]), *Deutsches Wörterbuch (DWB)*, Bde. 1-33, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

GESENIUS Wilhelm (1889), *Gesenius's Hebrew and Chaldee Lexicon to the Old Testament Scriptures*, Samuel Prideaux Tregelles(Üb.) New York: J. Wiley & Sons.

KLUGE Friedrich (1989 [1883]), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin, De Gruyter.

LIDDELL Henry George et al. (1996 [1843]), *A Greek-English Lexicon compiled by Henry George Liddell and Robert Scott*, Oxford, Clarendon Press.

BEUTEL Albrecht (2005) (Hrsg.). *Luther Handbuch*, Tübingen, Mohr Siebeck.

BOSCO COLETOS Sandra (1988), *Storia della lingua tedesca*, Mailand, Garzanti.

GRIMM Jakob (1922 [1822]), *Deutsche Grammatik*, Bd. 1, 2, Aufl., Göttingen.

HEPP Marianne (2021), „Luthers vorbereitende Rolle für die Grammatikographie des Deutschen“, In: ARDOINO Diego, CERRI Adriano (Hrsg.), *Intersezioni baltistiche. Studi e saggi*. [Collana *Studia Baltica Pisana*, vol. 4], Novi Ligure, Edizioni Joker, S. 285-304.

HEPP Marianne (2023), „Zur semantischen Sphäre der Bildung / Erziehung in thematisch basierten Schriften Martin Luthers“, In: CERRI Adriano, MALLOGGI Patrizio (Hrsg.), *Declinazioni europee del pensiero linguistico e religioso di Lutero*, Novi Ligure, Edizioni Joker, S. 213-235.

SCHWANKE Johannes (2004), *Creatio ex nihilo – Luthers Lehre von der Schöpfung aus dem Nichts in der Großen Genesisvorlesung (1535-1545)*, Berlin, De Gruyter.

VON RAD Gerhard (1969 [1960]), *Theologie des Alten Testaments*, Bde. 1-2, München, Kaiser Verlag.

VON RAD Gerhard (1978 [1972]), *Antico Testamento – Genesi (Das Erste Buch Mose, Genesis)*, Giovanni Moretto (Üb.), Brescia, Paideia.

WOLF Norbert Richard (2017), *Martin Luther und die deutsche Sprache – damals und heute*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.

Internetquellen

«Bibel – Mose 1», Im: *YouVersion*, zuletzt abgerufen am 06/08/24, URL: <[1. Mose 1 | SCH2000 Bibel | YouVersion \(bible.com\)](#)>.

«D. Martin Luthers Werke», Im: *Lutherdansk*, zuletzt abgerufen am 15/09/24, URL: <[D. Martin Luthers Werke, Weimarer Ausgabe - WA \(lutherdansk.dk\)](#)>.

«Pnèuma», Im: *Enciclopedia Treccani online*, zuletzt abgerufen am 09/10/24, URL: <[pnèuma in Vocabolario - Treccani - Treccani - Treccani](#)>.

O menino de água: poetica della brevità e revisione del *topos* del mare in Valter Hugo Mãe

Eleonora Cecchini

eleonora.cecchini09@gmail.com

ABSTRACT: This article is a re-elaboration of a part of my Master's thesis, dedicated to the analysis and translation of the collection of short stories *Contos de cães e maus lobos* written by the Portuguese writer Valter Hugo Mãe. Specifically, it provides an analysis and translation of the short story *O menino de água* as an exemplification of the author's recurring themes and contemporary tendencies of the short narrative form.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Valeria Maria Giuseppa Tocco, docente di Letteratura portoghese.

PAROLE-CHIAVE: Racconto, Portoghese, Traduzione, Mare, Etica.

Introduzione

Il racconto è una delle forme privilegiate del narrare. Nessuno è in grado di stabilire quando o dove questa forma sia nata, innanzitutto perché nasce in forma orale e solo successivamente è stata trasmessa anche attraverso la scrittura. Già diffusa in Occidente dalla favolistica latina di Fedo ed Esopo, dagli *exempla* e dalla traduzione di opere orientali, il racconto ebbe grande fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento (in particolare dalla pubblicazione del *Decameron* di Boccaccio alla metà del XIV secolo). Durante il XVII e il XVIII secolo vide un parziale declino, per poi tornare a suscitare grande interesse nel secolo XIX. Moltissimi sono infatti gli scrittori che si sono cimentati con questa forma letteraria, innovandola nei temi, nelle forme e negli obiettivi, ed elevandola a genere non più secondario (Balzac, Stendhal, Edgar A. Poe, Nicolaj Gogol, Charles Dickens, Conan Doyle, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Machado de Assis, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar).

Nel panorama letterario di lingua portoghese il racconto è una forma che ha sempre avuto grande rilevanza e oggi sembra conoscere una nuova prolifica stagione (Špánková 2020:12-13). Sono molti gli autori e le autrici che si dedicano a questo genere, che oggi si presenta in forme anche molto diverse, sia per l'estensione che per le caratteristiche stilistiche e i temi.

Riguardo all'estensione si registra l'emergenza di sottogeneri riunibili sotto il termine ombrello di "micronarrativa": componimenti la cui estensione può variare dalle 1500 parole a poche righe. Caratterizzata dal minimalismo, la micronarrazione si serve del suggerimento e della partecipazione attiva del lettore per costruire il significato (*Eles eram muito cavalos* [2001] di Luis Ruffato; *Efeito Borboleta e outras histórias* [2008] di José Mário Silva; *Mau Vidraceiro* [2010] di Nuno Ramos). Altra tendenza del racconto contemporaneo è la narrazione del quotidiano, con ambientazioni e personaggi comuni, talvolta quasi banali. Sono racconti in cui è principalmente la forma a conferire rilevanza alla storia, suscitando emozioni e sensazioni nel lettore. Il banale acquista rilevanza estetica o emotiva, in alcuni casi rivelando l'insolito del quotidiano (*Histórias possíveis* [2008] di David Machado). Un'altra tendenza riguarda la descrizione: i personaggi e l'ambiente vengono spogliati (in parte o totalmente) di connotazioni regionali o culturali, dando un carattere universale o intemporale alla narrazione, permettendo una maggiore identificazione del lettore concentrando l'attenzione su aspetti psicologici o sulla trasmissione di valori etici. Parzialmente opposta e complementare è l'esplorazione dell'alterità culturale, geografica

e sociale, e in particolare della diversità presente all'interno del mondo lusofono (*Momentos de aqui* (2001) di Ondjaki; *Dorammar ou a Odisseia* (2021) di Itamar Vieira Junior). Un'ultima tendenza è la riscrittura e l'elaborazione di testi e temi classici. A fianco della revisione dei testi canonici della letteratura portoghese, troviamo anche riscritture di fiabe che mirano a sovvertire i ruoli dei personaggi tipici, talvolta trasportando la narrazione nella contemporaneità, ma soprattutto innovando il punto di vista tematico ed etico, operando quindi una critica ai valori proposti nel testo originale. Le caratteristiche del racconto contemporaneo sopra individuate appartengono anche alla scrittura di Valter Hugo Mãe e in particolare a *O menino de água* dalla raccolta *Contos de cães e maus lobos* (2015).

Valter Hugo Mãe

Valter Hugo Mãe (Saurimo, Angola, 1971) è uno scrittore e giornalista che in pochi anni si è guadagnato un posto di rilievo nel panorama letterario di lingua portoghese e mondiale. Nato in Angola, ma trasferitosi in Portogallo nel 1974, dopo una prima laurea in Giurisprudenza si è specializzato in Letteratura portoghese moderna e contemporanea presso l'Universidade do Porto. Oltre a dedicarsi alla scrittura è anche artista plastico, ha partecipato a diversi progetti musicali (in particolare con la band Governo) e ha condotto un programma di interviste sulla rete televisiva Porto Canal. Attualmente è editorialista per il «Jornal de Letras». Ha iniziato la carriera pubblicando il volume di poesie *Silencioso corpo de fuga* nel 1996 (A Mar Arte, Coimbra). Nel 2007 ha vinto il Prémio Saramago con *O remorso de baltasar serapião*. Nel 2009 pubblica il primo racconto per l'infanzia, *A verdadeira história dos pássaros*, seguito da altri quattro e da una raccolta, *Contos de cães e maus lobos* (2015).

Nella sua scrittura Valter Hugo Mãe è principalmente interessato a indagare l'animo dei personaggi e lo fa attraverso varie tematiche. I temi prediletti dall'autore sono l'amore, l'amicizia, l'allegria, ma anche la morte, la solitudine, la tristezza. Mãe scrive dei sentimenti e delle emozioni, senza censurarne nessuno, poiché tutti fanno parte dell'esperienza della vita e servono a riflettere su di essa. L'indagine che l'autore svolge sui personaggi procede con scarsità o assenza di descrizioni fisiche o di nomi propri, permettendo al lettore di concentrarsi su ciò che è realmente importante, ovvero i sentimenti e la relazione che si può stabilire tra gli esseri umani. Inoltre, questo procedimento conferisce un carattere universale al contenuto della narrazione, sfuggendo a preconcetti, pregiudizi e caratterizzazioni stereotipate e permettendo al lettore di immaginare il proprio personaggio ed eventualmente di potersi identificare non effettuando una comparazione sul piano fisico, ma esclusivamente emotivo.

Lo stile è caratterizzato da una narrazione fluida, in cui discorso diretto, indiretto e indiretto libero spesso si susseguono in modo da essere quasi indistinguibili. Sono frequenti il ricorso alla metafora e all'allegoria, e l'uso talvolta libero e creativo della sintassi e del lessico, tutti elementi usati per esprimere l'universo intimo, emozionale e psicologico dei personaggi, spesso in un succedersi di immagini che possono sfociare nel neofantastico o meraviglioso. Il lettore si trova di fronte all'insolito che esiste o si insinua nel quotidiano. Lo scrittore (e quindi il lettore) oscillano costantemente tra il referenziale e la disorganizzazione allucinatoria del reale: la deformazione percettiva della realtà e la ricerca dell'insondabile obbligano a sospendere le categorie logiche. Queste caratteristiche stilistiche appena descritte sono molto evidenti nei romanzi, ma non vengono meno nei racconti, in cui diventa ancora più importante la poetica della suggestione. Agendo in modo verticale, misurando l'intensità e la tensione tra gli elementi, l'autore crea un microcosmo narrativo che non rappresenta solo se stesso, ma elementi archetipici della condizione e della vita umana, permettendo al lettore di averne una visione ampliata. La narrazione di questo autore richiede perciò una partecipazione attiva del lettore per poter rivelare tutti i significati, per riempire quei vuoti lasciati dalla scrittura.

La partecipazione attiva del lettore per Mãe non si dovrebbe esaurire con la lettura, ma dovrebbe potersi espandere nella vita attiva di ogni giorno. L'autore intende infatti la scrittura come un mezzo di trasformazione e miglioramento del mondo:

Vedo l'arte come una speranza, un'utopia di salvare il mondo e redimere tutto, e mi interessa molto che quello che io faccio possa avere un valore per qualcuno. So che non salverò il mondo, ma c'è qualcosa che può venir fuori dal contributo di ognuno di noi, e, per questo, sì, credo e voglio davvero che l'arte salvi il mondo (Veras 2014)¹.

Se è vero che è possibile individuare un insegnamento o una morale nelle opere di Mãe, è altrettanto interessante notare come queste non vengano mai presentate come norme predeterminate. Il punto di vista del protagonista o dei protagonisti è mostrato come punto di arrivo di un percorso di conoscenza e riflessione (presentato all'interno della narrazione). In questo modo Mãe non impone, ma propone i suoi principi etici, lasciando il lettore libero di aderirvi o meno.

O menino de água: la poetica della brevità e il *topos* del mare

O menino de água è il secondo racconto della raccolta *Contos de cães e maus lobos* e probabilmente è il più enigmatico. Narrato in terza persona da un narratore extradiegetico, presenta la disperazione di una madre per la morte del figlio. Come in altri racconti di Mãe, non abbiamo indicazioni temporali o geografiche: la protagonista non ha nome né viene descritta fisicamente; l'ambiente è ridotto a un indefinito mare e ad una non meglio specificata casa. Abbiamo i fatti: i gesti e i sentimenti di chi sperimenta un grande lutto. La protagonista identifica l'acqua del mare con il figlio che ha perso, perché è lì che è morto. Nelle poche pagine di questo testo la protagonista si immerge nel mare per cercare ancora e ancora il figlio. La madre identifica il contatto con l'acqua con il contatto con il figlio: l'unico modo che ha per continuare a prendersene cura è portare il mare in casa, riempiendo dei vasi. La disperazione opera in modo allucinatorio: la madre crede che il movimento e lo scintillio dell'acqua siano modi di comunicare. Suo figlio è l'acqua e con questa lei gioca, immergendo automobiline, barchette e soldatini nei grandi vasi trasparenti di cui si è circondata. Il racconto si chiude con una considerazione: l'acqua che evapora dai vasi è un modo per uccidere il mare, un modo per vendicarsi di cui la donna non è cosciente. Il mare assume quindi un ruolo di coprotagonista dal doppio significato: rappresenta il figlio ma ne è anche l'assassino.

La brevità di questo racconto rappresenta una delle tendenze del racconto contemporaneo: compreso in meno di 600 parole, può essere classificato come micronarrazione. L'autore si serve del suggerimento e della suggestione per presentare una situazione i cui confini sono più ampi dello spazio ristretto del testo. Questo racconto, benché possa apparire enigmatico e apparentemente rappresentare solo la reazione di una madre al lutto, acquista toni realistici leggendo una nota dell'autore in cui afferma che «*Il bambino d'acqua* è per tutte le persone che credono che i bambini non si possano perdere a causa della tragedia del mondo che gli adulti creano.» (Mãe 2015b: 10)².

Le parole dell'autore non possono che farci pensare innanzitutto ai naufragi di migranti che avvengono periodicamente nel mar Mediterraneo, per poi estendere il pensiero a tutte le sofferenze che i bambini sono costretti a subire a causa di conflitti, disuguaglianza sociale ed economica, e razzismo. *O menino de água* ha quindi un tema

¹ Traduzione mia.

² Traduzione mia.

nascosto sotto quello immediato del lutto: la brutalità e l'assurdità degli adulti che ricade su chi non ha colpe, né mezzi per difendersi, mostrata dall'autore nella speranza che possa servire come presa di coscienza per migliorare il mondo. L'assenza di descrizioni lascia al lettore il compito di completare l'ambientazione, i gesti e l'aspetto del personaggio, permettendo anche di dare un tono universale al racconto: il lettore può immaginare questa storia in base al proprio bagaglio culturale e al proprio universo mentale senza che venga meno l'intenzione dell'autore. Anzi, proprio in virtù dell'assenza di caratterizzazione fisica, la madre del racconto rappresenta tutte le madri che hanno perso un figlio.

Il mare, coprotagonista del racconto di Valter Hugo Mãe, è il secondo elemento di grande interesse. Il mare è un *topos* della letteratura di lingua portoghese a causa della geografia e, soprattutto, della storia del Portogallo e delle sue ex-colonie. Identificato come spazio mitico che ha definito la nazione portoghese, è stato presentato alternativamente con toni euforici o disforici. Nella letteratura per adulti si è molto insistito sugli aspetti eroici che legano il mare e i portoghesi, particolarmente nel secolo XX durante l'Estado Novo. Nella letteratura per l'infanzia il mare e la spiaggia rappresentano principalmente il divertimento e l'allegria, e sono luoghi che suscitano sentimenti poetici di ammirazione e incanto per la bellezza della natura (Blockeel 2001: 247-249). È il caso di *A menina do mar* (1958) di Sophia de Mello Breyner Andresen. Il testo della Andresen (uno dei più famosi della scrittrice portoghese) narra la storia di un bambino che incontra un essere marino, una bambina del mare, con cui stabilisce un rapporto di amicizia nonostante le grandi differenze. Questo racconto non si pone come dichiaratamente morale, ma nello svolgersi delle vicende narrate emerge un appello ai valori sociali ed etici dell'amicizia e del rispetto in contrapposizione all'egocentrismo e all'attaccamento ai beni materiali (Gomes 2007: 2). Tuttavia, ci sono e ci sono stati autori che hanno dato una lettura disforica e tragica del mare ed è soprattutto con questi che il testo di Valter Hugo Mãe dialoga. Ci riferiamo, per esempio, alla *História trágico-marítima* (1735-1736) di Bernardo Gomes de Brito e a *O navio negreiro – tragédia no mar* (1868) di António de Castro Alves, dove il mare è teatro della violenza, del sopruso e della tragedia, e ancora *Capitães da areia* di Jorge Amado (1937) che ritrae un gruppo di ragazzini di strada, abbandonati a se stessi, ambientato sulle spiagge di Salvador de Bahia. Pensando alla contemporaneità, sono notevoli le analogie con i racconti brasiliani *Menina sem-terra no mar* (2015) di Geovani Martins e *Meu mar (fé)* (2021) di Itamar Vieira Junior.

Il racconto di Martins si serve del mare e della spiaggia come scenario per mettere in mostra il razzismo e l'emarginazione che sperimenta chi si trova in una condizione socioeconomica svantaggiata. In questo racconto il mare è considerato un lusso per pochi: i bagnanti della spiaggia di Ipanema (spiaggia di Rio de Janeiro considerata elegante) vorrebbero che fosse proibito l'accesso a un gruppo di Senza Terra³, la cui condizione socioeconomica sfavorevole li identifica (agli occhi di bagnanti e polizia) come un disturbo. Rispetto a Mãe, Martins chiude positivamente la sua narrazione, come a voler auspicare la possibilità di un cambiamento sociale: tutti hanno il diritto di godere del mare, poiché la natura appartiene a tutti, a prescindere dalla condizione socioeconomia, e non deve essere trasformata in un bene per pochi. Il racconto di Itamar Vieira Junior ha gli stessi toni del racconto di Mãe e presenta la tragedia vissuta dalla protagonista⁴, una donna immigrata clandestinamente dal Senegal in Brasile. Questa donna (di cui non conosciamo il nome) ha perso il marito in mare dopo che dei trafficanti di esseri umani li hanno gettati in acqua. Come la protagonista di *O menino de água*, giorno dopo giorno la donna si reca sulla spiaggia per cercare il marito. Il mare, causa del suo dolore, viene personificato: la donna lo identifica come il padre del bambino che ha partorito (conseguenza dello stupro subito dai trafficanti). Il finale di questo racconto

³ Appartenenti al MST (Movimento Sem Terra), organizzazione sociale e politica attiva in Brasile che si batte per la giustizia economica e sociale, e i diritti umani.

⁴ Da notare che anche Vieira Junior non dà un nome alla sua protagonista né la descrive fisicamente, come per farne un simbolo di tutte le donne che si trovano o si sono trovate nella situazione che presenta.

è agrodolce: la protagonista accetta di aver perso il marito, ma trova conforto nel figlio, una nuova vita carica di speranza nonostante sia frutto della violenza.

Oltre alla brevità e alla revisione del tema del mare, anche in questi racconti (come in quello di Mãe) possiamo registrare: 1) l'adesione alla tendenza moderna di presentare temi e soggetti che mostrino la diversità presente oggi nel mondo lusofono, composta da soggetti storicamente silenziati (indios e afrodiscendenti) e da nuovi soggetti emarginati ed esclusi dal discorso pubblico (immigrati e poveri); 2) la presenza di un impegno etico e civico: attraverso la narrazione gli autori vogliono stimolare una riflessione sulle ingiustizie che ci sono nel mondo e di come queste spesso ricadano sui soggetti più deboli e indifesi.

Il bambino d'acqua

Il bambino nuotò fin oltre una grande onda e non tornò. La madre tese le mani nell'acqua cercando il suo corpo diluito. Credeva che il figlio si fosse diluito come una zolletta di zucchero che non riesce ad addolcire il mare. Giurò che lo avrebbe sempre cercato. L'avrebbe riconosciuto anche se fosse diventato minuscolo. L'avrebbe trovato anche nascosto nella più insignificante goccia d'acqua. Lo giurava. Se il suo bambino fosse stato vicino, lei non lo avrebbe mai ignorato.

Nuotò fino alla fine del mare, nella bocca degli squali, dentro il vuoto delle balene, sotto le pance cieche delle navi, nei pensieri dei pesci e sui loro dorsi, tra la sabbia, dietro le rocce e sotto. Cercò nello scintillio della luce che entrava nell'acqua trasformando tutto in un enorme cristallo, forse, ora, il figlio era una stella e sapeva solo luccicare. La madre guardava il luccichio come se anche il luccichio la stesse osservando. Aspettava e, comunque, sarebbe rimasta per sempre ad aspettare.

Non asciugava mai il corpo perché l'acqua, ora, era il suo bambino. Si bagnava, protendeva le mani intorno come radar afflitti che cercano disperatamente un abbraccio e immaginava che il bambino facesse le onde. Forse le onde erano un modo di parlare.

E lei ondeggiava. Percepiva le maree come il respiro del mondo che si muove. Sentiva che il tempo era movimento e viaggio. Era così che capiva che l'attesa le creava una distanza insopportabile, come se l'intero pianeta andasse costantemente da un'altra parte. Come se l'intero pianeta se ne stesse andando in fretta e lei dovesse agire con urgenza.

Credeva anche che il suo corpo che si asciugava fosse come una partenza continua del figlio. Quando sentiva i vestiti e la pelle asciutti diceva: se ne è andato. Come se il figlio si alzasse dal suo grembo. Dal dormire sul suo petto, come faceva di solito. Forse il bambino evaporava per osservare le cose dalle nuvole. La madre rimaneva sola. Si chiudevano in casa a ricordare.

Pensava che il corpo del mare fosse il corpo del figlio, senza distinzione. L'amarezza del sale non l'avrebbe mai illusa di fronte alla mancanza di baci, alla nostalgia dei baci e alla delicatezza del suo bambino. Nuotava dentro il figlio. Era per questo che si distendeva e solo allora si calmava.

Una volta la madre riempì d'acqua un vaso enorme che portò a casa senza rovesciarlo. Lo fissò perplessa. Risplendeva nella luce del pomeriggio come una lampada liquida o una stella intrappolata. Con attenzione abbracciò il vaso e lo accarezzò a lungo. Quello era un posto del suo bambino. Dopo la madre immerse un soldatino cosicché l'acqua potesse giocare. Disse: gioca, figlio. L'acqua si calmò. Forse luccicava solo per giocare.

Allora ripeté quei gesti ogni giorno fino a quando tutta la casa divenne il mare. Un mare dentro vetri puri, trasparenti, attraverso i quali lei lo sorvegliava e lo esponeva al sole. Immergeva lupi e macchinine da corsa, supereroi e dinosauri. Faceva galleggiare barchette di carta e immergeva altri soldatini. Un esercito di giocattoli, anch'esso in attesa nella trasparenza dei vetri. E la madre scrutava il movimento delle acque o un brillare più intenso per capire se il suo bambino stesse comunicando.

Anche lei si muoveva acquatica, ballerina prudente, tra i vetri sacri e quelli evaporavano lentamente come se, lentamente, senza che lo intuisse o lo confessasse, la madre si stesse vendicando uccidendo il mare. L'avrebbe guardato evaporare vaso dopo vaso, la dimensione di un bambino piccolo, fino all'infinito. Avrebbe amato e incolpato il mare fino all'infinito.

Bibliografia

MÃE Valter Hugo (2015), «O menino de água», In: Mãe V. H., *Contos de cães e maus lobos*, Porto, Porto Editora, p. 35-37.

– (2015b), «Prefácio», In: Mãe V. H., *Contos de cães e maus lobos*, Porto, Porto Editora, p. 9-10.

ŠPÁNKOVÁ Silvie (2020), *Rumos do conto português contemporâneo*, «Metamorfoses», 17, 1, p. 12-18.

Sitografia

VERAS Luciana (2014), «Acho que a arte tem de conter uma utopia», In: *Revista Continente*, 01/04/2014, consultato il 05/11/2024, URL:

<<https://revistacontinente.com.br/edicoes/160/racho-que-a-arte-tem-de-conter-uma-utopiar>>.

Paralleli isidoriani nell'*Ars Bernensis*. Un'ipotesi sulle *Etymologiae* a Bobbio nella seconda metà dell'VIII secolo¹

Corinna Maria Irene Romagnoli

corinna.romagnoli@gmail.com

ABSTRACT: Through the analysis of four of the fourteen Isidorian citations from the *Etymologiae* found in the *Ars Bernensis*, this paper aims to define to which of the three families of the encyclopaedia the model used by the compiler of the *Ars* belongs. Accepting Holtz's hypothesis that locates the origin of the *Ars* in Bobbio, we will try to shed light on the presence of the *Etymologiae* in that milieu at the end of the eighth century.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Anna Zago, docente di *Lingua e letteratura latina* e del prof. Ernesto Stagni, docente di *Storia della tradizione manoscritta*.

PAROLE-CHIAVE: *Ars Bernensis*, *Etymologiae*, Bobbio, Textual tradition, Isidore of Seville.

L'*Ars Bernensis*: questioni di collocazione cronologica e geografica

Tra le *artes grammaticae* compilate in ambito insulare tra la fine del VII e gli inizi del IX secolo, un posto di rilievo è sicuramente occupato dall'*Ars Bernensis* (d'ora in avanti *Bern.*)². Fino alla fine del secolo scorso il testo era considerato trasmesso da un *codex unicus*, ossia Bern, Burgerbibliothek, MS 123, ff. 78v-117r, scritto a Fleury nella prima metà del IX secolo, codice che Hagen utilizzò per l'edizione del testo, pubblicata nel supplemento ai sette volumi dei *Grammatici Latini* curati da Keil (Hagen 1870: 62-142). Un nuovo testimone della grammatica è stato scoperto da Holtz nel manoscritto Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 46, ff. 57r-57v; 58v-61v (Catalogna, X secolo): esso consiste in un estratto di *Bern.* che si presenta sotto forma di un commento continuo a margine dei capitoli *de nomine* e *de pronomine* dell'*Ars maior* di Donato³. Holtz ritiene che il codice rivicollense non sia stato copiato dal bernese, in quanto esso presenta un testo molto più completo e corretto, tant'è che è stato possibile usarlo per sanare passi che nel manoscritto di Berna presentano errori grossolani o aplografie (Holtz 1992: 11).

Per quanto riguarda la datazione dell'*Ars*, l'unico dato certo è il *terminus ante quem* all'inizio del IX secolo stabilito dal codice bernese. Da un'indagine sulle fonti e sui paralleli che troviamo nel testo, risultano numerose le citazioni, alle volte *nominatim*, di Virgilio Marone grammatico, la cui attività si colloca intorno alla metà del

¹ Il presente contributo nasce dall'indagine che ho svolto in sede di tesi magistrale sui paralleli isidoriani presenti in una dozzina di trattati grammaticali proto- e precarolingi riferibili ad ambienti insulari oltremarica e sul continente.

² Per maggiori informazioni sulle *artes grammaticae* rimando al fondamentale manuale di Law 1982, cui si è aggiunto in tempi recenti quello curato da Zetzel 2018. Bibliografia aggiornata su *Bern.* è raccolta in Ó Corráin 2017: 661-662, Zetzel 2018: 358 e Biondi 2022: 62 n. 66. Il trattato è giunto mutilo: comprende infatti soltanto la sezione *de octo partibus orationis, de nomine e de pronomine*.

³ L'unica edizione integrale di *Bern.* è quella pubblicata da Hagen 1870: 62-142. A questa si aggiunge un'edizione parziale dei passi presenti anche nel manoscritto di Ripoll curata da Holtz 1992: 13-29.

VII secolo⁴. Passalacqua (2005: 516) ricorda l'uso da parte del compilatore dell'*Institutio de nomine et pronomine et verbo* di Prisciano, le cui prime attestazioni risalgono all'VIII secolo. Holtz (1995: 119) propone di collocare la composizione dell'*Ars Bernensis* nella seconda metà o alla fine dell'VIII secolo, data «l'utilisation massive des *Institutions Grammaticales*»⁵. Secondo O' Rorke (2020: 82-83), il termine *post quem* può essere individuato nella seconda metà del VII secolo, in quanto il compilatore di *Bern.* avrebbe usato un antico manuale irlandese oggi perduto risalente a quell'epoca, le cui tracce sarebbero reperibili anche nell'*Ars Ambrosiana* e nell'*Anonymus ad Cuimnanum*.

Per quanto riguarda la collocazione geografica dell'origine di *Bern.*, sono state molte le posizioni degli studiosi al riguardo. Löfstedt (1965: 20) riteneva che, data la somiglianza tra *Bern.* e i manuali di Malsachanus e Clemente Scoto, la sua origine fosse da ricercarsi in un *milieu* irlandese. Tale ipotesi è stata ridimensionata da Law (1982: 74), la quale riconduceva questa vicinanza all'uso di una fonte comune e suggeriva che, per via di elementi interni al testo, l'origine del trattato potesse essere collocata in un centro anglosassone sul continente.

Un'ipotesi diversa è quella avanzata da Holtz (1995: 120-126), che analizza il materiale bibliografico impiegato in *Bern.* per cercare di localizzare con maggiore sicurezza lo *scriptorium* in cui il testo fu compilato. Come accennavamo, nel trattato troviamo paralleli con le opere di Prisciano (per cui vd. anche Biondi 2022: 60-63) e di Virgilio Marone grammatico, con l'*Ars Maior* di Donato, i manuali di Consenzio, di Eutiche e dello ps. Cassiodoro, con le *Etymologiae* di Isidoro e i capitoli del I libro della grammatica di Sacerdote, ormai perduti; sono anche molte le citazioni da autori classici e cristiani. Jeudy (1972: 116) ha segnalato tra i testi utilizzati dall'artigrafo anche la raccolta anonima di *Declinationes nominum* trasmessa dal manoscritto Orléans, Bibliothèque municipale, 297, p. 120-129. Sono poi numerosi i punti di contatto con le *Artes* attribuite a Clemente Scoto e al cosiddetto *Donatus Ortigraphus (DO)*, ma è probabile che in questo caso la fonte comune sia una versione più completa dell'*Ars Bernensis* stessa (Chittenden 1982: XXI; XXXIV)⁶.

Nel suo studio Holtz si sofferma in particolare sulla grammatica di Sacerdote, trasmessa da un *codex unicus* (Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, ex Vind. lat. 2) risalente al VII-VIII secolo e mancante dei quaternioni iniziali (vd. anche De Paolis 2022: 330 n. 39). Analizzando le cinque citazioni che in *Bern.* sono attribuite a Sacerdote, Holtz conclude che l'artigrafo non guardava a una versione migliore del libro II della grammatica di Sacerdote (a noi pervenuto) come riteneva Hagen (1870: LXXXVII), ma aveva a disposizione il I libro, che andò perduto alla fine del XV secolo, quando fu scoperto il manoscritto (Holtz 1995: 122-124)⁷. Considerata la grande quantità di citazioni da diversi autori e testi e il fatto che la loro modalità d'impiego parrebbe indicare una fruizione avvenuta di prima mano e non tramite compilazioni come i florilegi, Holtz propende per collocare l'origine di *Bern.* a Bobbio, che, con il suo *scriptorium* ben fornito e con i suoi interessi

⁴ Recenti contributi su Virgilio Marone grammatico sono il volume curato da Di Maggio 2021 e la scheda in Ó Corráin 2017: 717-723, dove è fornita una buona base bibliografica. Sull'annosa questione riguardo alla sua collocazione cronologica e geografica, rimando al contributo di Mancini 2014: 937-941, nonché agli articoli di Holtz 1981b: 138 e di Herren 1995, interamente dedicato all'argomento.

⁵ Sull'uso dell'*Ars grammatica* di Prisciano (ormai è questo il titolo cui ci si riferisce all'opera maggiore del grammatico, e non più *Institutiones grammaticales*) nei trattati grammaticali insulari si veda anche Canfarotta 2008: 47 e Bauer - Krivoshchekova 2022: 85-86.

⁶ Sui rapporti tra *Bern.*, Clemente e *DO* rimando anche a Law 1982: 77. Il trattato di *DO* è stato pubblicato da Chittenden 1982; per quanto invece riguarda la grammatica attribuita a Clemente, l'edizione di riferimento è Tolkien 1928. Il mio progetto di dottorato mira ad approntare una nuova edizione critica di questa, che tenga conto dei nuovi testimoni manoscritti e degli studi che sono stati svolti intorno alle fonti e alle altre *artes grammaticae* coeve.

⁷ Tale argomento è stato però messo in discussione da Bramanti nei suoi recenti studi su Sacerdote (Bramanti 2018; Bramanti 2022). Egli, infatti, ritiene che le cinque citazioni non siano attribuibili a Sacerdote e conclude affermando che nei brani attribuiti a *Claudius* in *Bern.* «sia stata impiegata più di una fonte e che Sacerdote abbia costituito il probabile punto di partenza, poi arricchito e alterato da una personale pratica di giustapposizione di altri materiali di differente provenienza» (Bramanti 2018, 24-25).

grammaticali, pare essere un contesto appropriato alla redazione dell'opera (Holtz 1995: 124-126). Tale ipotesi è accettata e condivisa ancora oggi (Biondi 2022: 106-110) e su di essa si basa il presente contributo.

Bobbio e le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia

In queste pagine intendiamo focalizzarci su un'altra fonte utilizzata dal compilatore dell'*Ars Bernensis*: le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia⁸. Nella tradizione manoscritta dell'opera isidoriana, che ebbe una vastissima diffusione sin dalla prima metà del VII secolo, abitualmente si accetta la suddivisione suggerita da Lindsay in tre famiglie, α β γ , rispettivamente dette anche franca, italiana e spagnola⁹. Sappiamo che a Bobbio fu sicuramente scritto il cod. *A* delle *Etym.*, riconducibile alla famiglia α , ma molto vicino in alcune sue lezioni a due codici di β , segnatamente *K* e *L*¹⁰.

Per lungo tempo si è pensato che *K* e *L* fossero di produzione bobbiese, ma studi più recenti hanno dimostrato che la loro compilazione è da collocarsi con ogni verosimiglianza in un altro centro dell'Italia settentrionale¹¹. Prendendo in considerazione la pergamena di VI secolo contenente il *De alimentorum facultatibus* di Galeno, i cui fogli sono stati utilizzati, dopo essere stati opportunamente raschiati e riscritti, nella confezione di *K* e di *L*, si è dimostrato (vd. ad es. Zironi 2004: 53-56) che questi provenivano con estrema probabilità da Ravenna, unica città nell'Italia del VI secolo dove l'opera di Galeno in lingua originale sarebbe stata di qualche interesse. Inoltre, Ravenna risulta avere forti legami con Verona, centro che a partire dal VI secolo si caratterizza per la massiccia produzione di codici palinsesti formati da fogli di manoscritti tardoantichi, per alcuni dei quali è praticamente certa l'origine ravennate (Bassetti 2018: 23-26). A ciò si aggiunga che Zironi (2004: 56; ma vd. anche De Paolis 2022: 318 n.17; 339-340 sulla provenienza dei manoscritti di Bobbio) afferma che la maggior parte dei codici bobbiesi contenenti opere isidoriane presentano un legame con Verona. Risulta dunque legittima l'ipotesi di una sorta di linea di trasmissione culturale che da Ravenna passa per Verona, fino ad arrivare a Bobbio, come suggerisce ancora Zironi (2004: 56). Ma al di là della provenienza, appare provato almeno per *L* un arrivo a

⁸ Già Davies 1997: 230-231 aveva fornito una breve analisi del rapporto tra le *Etymologiae* e alcune grammatiche insulari (*Ars Bernensis*, *Ars Ambrosiana*, *Ars Malsachani*, *Anonymus ad Cuimnanum* e le *artes* di Bonifacio e Tatuino), arrivando a concludere che «no clear case can be made for the influence of any particular family or manuscript of OR [Origines] on the grammars because Isidore's text was adapted so much by the grammarians». Dei cinque esempi presi in considerazione da Davies, nelle prossime pagine ne saranno discussi tre: *Bern.* 67, 2-4; 82, 5-8; 87, 13-17. Gli altri due passi ricordati nell'articolo del 1997 (*Bern.* 82, 2; 82, 25), in realtà, alla luce delle collazioni che abbiamo svolto (vd. sotto n.14), non apportano alla questione tutto quel significato che Davies vuol dare loro.

⁹ Sulla questione delle famiglie di tradizione delle *Etymologiae* e sulla costruzione dello stemma, sono molte le riflessioni che si sono succedute dall'edizione di Lindsay (1911a) fino a quella di Spevak (2020). Per meri motivi di spazio devo sorvolare sulla questione: dunque, per una visione d'insieme delle proposte avanzate negli anni, rimando a Lindsay 1911b, Reydellet 1966, Spevak 2020: LXXX-CXIV e Spevak 2017.

¹⁰ Rimando alla prossima n. 14 per lo scioglimento delle sigle dei manoscritti delle *Etym.* Sia *K* sia *L* sono stati corretti da mani successive che hanno integrato o emendato alcune delle lezioni proprie della famiglia β presenti nei due codici. Non essendo riuscita a trovare contributi specifici su *K*² e *L*², ho chiesto un consulto paleografico al Prof. A. Mastruzzo, che ha gentilmente analizzato le due mani corretttrici e ha datato *K*² come risalente all'XI secolo inoltrato e *L*² probabilmente al X secolo; dal punto di vista geografico, le due mani non sono ascrivibili a nessuna zona in particolare.

¹¹ La prima ipotesi dell'origine bobbiese di *K* e *L* fu espressa da Dold 1931. Su *K* e *L*, oltre alla bibliografia indicata a testo, rimando anche a quella citata in De Paolis 2022: 326 n.33.

Bobbio solo in un secondo tempo: nel margine inferiore del f. 3r si trova infatti una nota datata alla prima metà del IX secolo che recita: «*Obtulit hunc librum Boniprandus mente libenti / Columbae eximio patri [...]*»¹².

Le *Etymologiae* nell'*Ars Bernensis*: un'analisi dei passi significativi

L'*Ars Bernensis* presenta quattordici brani tratti dalle *Etymologiae*, soprattutto dai capitoli 6-7 del I libro, a parte un unico brano da *Etym.* 11, 1, 2 (i paralleli considerati sono quelli segnalati da Hagen 1870 e da Holtz 1992)¹³. Ho collazionato tutti questi luoghi in manoscritti delle famiglie α e β con il fine di cercare la presenza di accordi significativi tra il trattato e i testimoni di uno dei due rami di tradizione¹⁴. Di questi quattordici brani, solo cinque sono utili ai fini della nostra trattazione: nei restanti nove non si notano punti in cui *Bern.* sia in accordo in errori realmente significativi con uno o più codici o eviti lezioni di una famiglia in particolare e, per questo, non sono stati presi in considerazione nell'esposizione. Per la discussione dei passi ci avvarremo di tabelle nella cui prima colonna è riportato il testo di *Bern.*, nella seconda quello delle *Etymologiae* nell'ed. Spevak 2020 e, a seguire, il testo riportato dai manoscritti di β che presentano lezioni proprie di quella famiglia (segnatamente *KLt Par.Lat.7530 Vat.Lat.5873*) e da *A*, appartenente alla famiglia α e sicuramente compilato a Bobbio¹⁵.

¹² Sulla “sindrome di Boniprandus”, «vale a dire il tentativo di difendere a ogni costo, e talvolta contro l'evidenza dei fatti, la supposta origine bobbiese di un manoscritto» rimando a Lo Monaco 2006: 60; sui libri di Boniprandus a Warnes 2020: 103 n. 3 e a Stansbury 2015: 630-631 che, però, non ricorda *L*, ma si focalizza soltanto sui libri appartenenti a Boniprandus segnalati nel catalogo della biblioteca di Bobbio del X secolo.

¹³ I passi di *Bern.* sono citati secondo il testo pubblicato da Hagen 1870, fatta eccezione per i brani presenti nell'edizione di Holtz 1992, che segnalano anteposando tre asterischi (***) al riferimento. Ecco la lista completa dei paralleli isidoriani in *Bern.*: *Bern.* 62, 8-9 cfr. *Etym.* 1, 6, 1; *Bern.* 62, 14-19 cfr. *Etym.* 1, 6, 1-2; *Bern.* 63, 1-3 cfr. *Etym.* 1, 6, 2; *Bern.* 63, 7-9 cfr. *Etym.* 1, 6, 2; *Bern.* 63, 33-34 cfr. *Etym.* 1, 7, 1; *Bern.* 64, 6-7 cfr. *Etym.* 1, 7, 1; *Bern.* 67, 2-4 cfr. *Etym.* 1, 7, 3; ****Bern.* 82, 2-4 cfr. *Etym.* 11, 1, 2; ****Bern.* 82, 5-8 cfr. *Etym.* 1, 7, 28; ****Bern.* 82, 25-26 cfr. *Etym.* 1, 7, 28; ****Bern.* 83, 16-19 cfr. *Etym.* 1, 7, 29; ****Bern.* 87, 13-18 cfr. *Etym.* 1, 7, 31-32; *Bern.* 87, 32-88, 3 cfr. *Etym.* 1, 7, 32; *Bern.* 88, 27-30 cfr. *Etym.* 1, 7, 33.

¹⁴ I manoscritti collazionati sono i seguenti (alcuni sono acefali o presentano solo estratti; per maggiori informazioni rimando al progetto curato da E. Steinová, *Innovating Knowledge*, URL: <<https://innovatingknowledge.nl/>>, dove sono raccolti tutti i testimoni delle *Etymologiae* anteriori al XII secolo finora conosciuti): della famiglia β , *K* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Weiss. 64, s. VIII); *L* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5763, s. VIII); *M* (Cava dei Tirreni, Archivio dell'Abbazia, MS 2, s. VIII^{4/4}); *k* (Vercelli, Biblioteca Capitolare, MS CXXVIII, s. XI^{1/2}); *r* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 7803 s. IX^{med}); *t* (Modena, Biblioteca Capitolare, O.I.17, 760-778); Cesena, Biblioteca Malatestiana, D.XXIV.1, s. XII^{1/2}; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 7783, s. XI; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5873, s. XII; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.90 sup.17/3, s. XIII; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 23375, 1146-1155; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 7530, s. VIII. Di α , invece, *A* (Milano, Biblioteca Ambrosiana, L 99 sup., s. VIII^{2/2}); *a* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1953, s. IX^{1/4}); *b* (Bern, Burgerbibliothek, MS 224, s. IX^{1/3}); *c* (Cesena, Biblioteca Malatestiana, S.XXI.5, s. IX^{1/3}); *D* (Basel, Universitätsbibliothek, F III 15, s. IX^{1/4}); *d* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 10292, s. IX^{3/4}); *e* (El Escorial, Monasterio San Lorenzo, P.I.8, s. VIII/IX); *F* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 17159, s. IX); *f* (Reims, Bibliothèque Municipale, MS 425, s. IX^{med}); *I* (Bruxelles, Koninklijke Bibliotheek, II 4856, s. VIII^{ex}); *l* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 10291, s. IX); *N* (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. Perg. 57, s. VIII^{2/2}); *n* (Reims, Bibliothèque municipale, MS 426, s. IX^{1/4}); *P* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 7582, s. IX); *q* (Laon, Bibliothèque Suzanne Martinet, MS 447, s. IX^{2/3}); *Y* (Valenciennes, Bibliothèque Municipale, MS 399, s. IX^{im}); *y* (Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, H 53, s. IX^{2/2}); *Z* (Zofingen, Stadtbibliothek, Pa 32, s. IX^{2/3}).

¹⁵ Negli ultimi due passi analizzati è presente anche *Z*, appartenente alla famiglia α , ma, come evidenziato da Steinová 2021: 330, frutto di un'attività redazionale che ebbe luogo a San Gallo e che implicò anche l'uso di un manoscritto, ormai andato perduto, riconducibile alla famiglia β . Nelle tabelle non riporto il testo di tutti i manoscritti collazionati perché non tutti presentano le lezioni particolari di β , ma concordano con la maggior parte della tradizione delle *Etym.*; inoltre, come segnalato sopra alla n. 14, non tutti sono testimoni completi.

Tabella 1

<p><i>Bern. 64, 6-7</i></p> <p>Sed etiam nomen definitur: “nomen dictum est, quasi notamen, eo quod nobis vocabulo suo res notas efficiat”.</p> <p>efficiat <i>Hag.</i>] efficiet</p>	<p><i>Etym. 1, 7, 1</i></p> <p>Nomen dictum quasi notamen, quod nobis vocabulo suo res notas efficiat.</p> <p>dictum : dictum est <i>AC²K</i> : dicte <i>C¹</i> efficiat : faciat <i>K¹</i></p>	<p><i>K</i></p> <p>Nomen dictum est quasi notamen quod nobis vocabulo suo faciat</p> <p>faciat] efficiat <i>K²</i></p>	<p><i>L</i></p> <p>Nomen dictum est quasi notamen quod nobis vocabulo suo res notas faciat</p>
<p><i>Par.Lat.7530</i></p> <p>Nomen dictum est quasi notamen quod nobis vocabulo suo res notas faciat</p>	<p><i>Vat.Lat.5873</i></p> <p>Nomen dictum quasi notamen quod nobis vocabulo suo res notas faciat</p>	<p><i>A</i></p> <p>Nomen dictum est quasi notamen quod nobis vocabulo suo res notas efficiat</p>	

Il brano di *Etym. 1, 7, 1* nei manoscritti più antichi della famiglia β presenta la lezione *faciat* laddove il resto della tradizione riporta *efficiat* (vd. Tabella 1). Il testo di *t* non è leggibile, in quanto è andata perduta la porzione di foglio in cui continuava la frase dopo *notamen*. Per quanto invece riguarda la famiglia α , nessuno dei codici collazionati riporta la lezione *faciat*. L'esclusività della presenza di *faciat* in testimoni della famiglia β porta a considerare che tale lezione sia propria di quel ramo specifico, come parrebbe suggerire anche la correzione adoperata da *K²*, in quanto essa non sarebbe stata necessaria se la lezione di partenza non fosse stata percepita come errata. Risulta dunque rilevante il fatto che *Bern.* riporti *efficiet*, che, per quanto errato, è molto più vicino a *efficiat* che al *faciat* trasmesso dai testimoni di VIII sec. di β .

Tabella 2

<p><i>Bern. 67, 2-4</i></p> <p>Isidorus ostendit, cum dicit: “Appellativa nomina inde vocantur, quod communia sunt et in multorum significatione consistunt”.</p>	<p><i>Etym. 1, 7, 3</i></p> <p>Appellativa nomina inde vocantur, quia communia sunt et in multorum significatione consistunt.</p> <p>quia : quod <i>K¹</i> sunt : sint <i>K¹</i></p>	<p><i>K</i></p> <p>appellativa nomina inde vocantur quod communia sint et in multorum significatione consistunt</p> <p>quod] quia <i>K²</i> sint] sunt <i>K²</i></p>	<p><i>t</i></p> <p>appellativa nomina inde vocantur quod communia sint et in multorum significatione consistunt</p>
---	--	--	---

<i>L</i>	<i>Par.Lat.7530</i>	<i>A</i>
appellativa nomina inde vocantur quia communia sunt et in multorum significatione consistunt	appellativa nomina inde vocantur quod communia sint et in multorum significatione consistunt	appellativa nomina inde vocantur quia communia sunt et in multorum significatione consistunt

Nella citazione isidoriana di *Bern.* leggiamo *quod communia sunt*, dove la maggior parte dei testimoni isidoriani trasmette *quia communia sunt* (vd. Tabella 2). Dalle collazioni è emerso che tra i testimoni di β , *K^{1t}* e *Par.Lat.7530* concordano nel riportare *quod communia sint*; *L*, invece, così come *A* e il resto della tradizione, presenta *quia communia sunt*. Spicca il fatto che *Bern.* concordi per il *quod* con i più antichi codici di β , ma allo stesso tempo eviti la lezione *sint* che quelli trasmettono quasi unanimemente, eccezion fatta per *L*, che non ha nemmeno *quod*, ma *quia*. Ad ogni modo, queste sono oscillazioni minime e soggette a ripetersi poligeneticamente in qualsiasi tradizione.

Tabella 3

*** <i>Bern.</i> 82, 5-8	<i>Etym.</i> 1, 7, 28	<i>K</i>	<i>t</i>
Genera dicta sunt, quod generant vel generantur, ut masculinum et femininum. Cetera nomina non sunt genera, sed hoc nominum ratio et auctoritas voluit.	Genera dicta sunt quod generent, ut masculinum et femininum. Cetera non sunt genera, sed hoc nominum ratio et auctoritas voluit.	genera dicta sunt quod generantur ut masculinum et femininum cetera nomina	genera dicta sunt quod generantur ut masculinum et femininum cetera nomina
quod <i>Hagen</i> : eo quod <i>R</i> : que <i>B</i> generant <i>BR Hagen</i> : generent <i>Isid.</i> vel <i>B Hagen</i> : et <i>R</i> vel generantur <i>BR Hagen</i> : om. <i>Isid.</i> cuius codices alii generent, alii generentur tantum habent	Generent : generant <i>XK²</i> : generantur <i>AK¹</i> ante cetera leg. nomina <i>A</i> cetera non <i>TUWX Par.Lat.</i> : cetera nomina non <i>ABC Linds.</i> : cetera nomina <i>KL</i> non sunt ... voluit non hab. <i>K^{1L}</i> ratio om. <i>I</i> et : ut <i>C¹</i> voluit : instituit <i>Par.Lat.</i>	generantur] generant <i>K^{2p.c.}</i> post nomina <i>add.</i> non sunt genera sed hoc nominum ratio et auctoritas voluit <i>K²</i> : spatium vacuum hab. <i>K</i>	

<p><i>L</i></p> <p>genera dicta sunt quod generent ut masculinum et femeninum cetera nomina</p> <p><i>post nomina add. non sunt genera sed hoc nominum ratio et auctoritas voluit L²</i></p>	<p><i>Par.Lat.7530</i></p> <p>genera dicta sunt quos generantur ut masculinum et femeninum cetera non sunt genera sed haec nominum ratio et auctoritas instituit</p>	<p><i>A</i></p> <p>genera dicta sunt quod generantur ut masculinum et femeninum nam cetera nomina non sunt genera sed hoc omnium ratio et auctoritas voluit</p>
---	--	---

Considerando il brano di *Bern.* possiamo anzitutto notare come il trattato riporti *generant vel generantur*. Alla luce delle collazioni svolte (vd. Tabella 3), possiamo confermare che in nessuno dei testimoni isidoriani è presente una lezione di questo tipo e anche dall'edizione digitale delle glosse a *Etym.* I reperibile sul sito *Innovating Knowledge* (vd. sopra n. 14) non risultano annotazioni su *generent* volte a presentare una lezione alternativa. Per quanto riguarda i verbi (*generant/generantur* laddove troviamo *generent* in Isidoro), vediamo che *K¹* e *t* concordano nel riportare *generantur*, lezione che troviamo anche nel *Par.Lat.7530* e in *A*, mentre il *generant* di *K²* è condiviso anche da *dFnq*, appartenenti alla famiglia α . La presenza di *generant vel generantur* in *Bern.* potrebbe forse essere indicativa del fatto che il modello da cui il compilatore trasse il materiale aveva un'annotazione in cui era segnalata la variante *generantur*; non va nemmeno escluso che il compilatore avesse accesso al testo isidoriano grazie a più tramiti e che, trovando (*vel*) *generantur*, abbia deciso di annotare la variante. Rimane comunque il fatto che in *Bern.* troviamo delle forme all'indicativo presente come in *Kt Par.Lat.7530 AdFnq* e non al congiuntivo presente come in *L* e nel resto della tradizione. Per quanto si possano trovare qui dei contatti tra *Bern.* e alcuni dei più antichi testimoni di β , non va escluso che questi possano essere ricondotti a un processo di banalizzazione dal congiuntivo all'indicativo, a un'errata lettura dell'antigrafo, per quanto riguarda le forme al passivo, o, appunto, al confronto con un altro testo delle *Etym.* in cui si leggeva una forma alternativa.

Nella seconda parte del passo la frase *non sunt genera, sed hoc nominum ratio et auctoritas voluit* è trasmessa da *Bern.* e dalla maggior parte dei testimoni isidoriani, ma non è riportata da *K¹L¹t*. Colpisce subito che in *Bern.* sia presente ciò che omettono i più antichi manoscritti di β , che, nel caso di *K* e *L*, vedranno supplita la lacuna soltanto nel X (*L²*) e XI secolo (*K²*). Si noti comunque che il brano compare nel *Par.Lat.7530*, composto a Montecassino nella seconda metà dell'VIII secolo¹⁶.

¹⁶ Apparentemente unici nella tradizione, *Par.Lat.7530* e *Vat.Lat.5873* leggono *instituit* anziché *voluit*.

Possiamo poi soffermarci sul fatto che *Bern.* presenta *cetera nomina* laddove i codici di γ concordano nel riportare il solo *cetera*. L’aggiunta di *nomina* è trasmessa da *KLt* nella famiglia β , da *AbcFfINnqyZ* nella famiglia α ; Spevak nella sua edizione non stampa il sostantivo, a differenza di quanto faceva Lindsay. Nel commentare il passo, l’editrice afferma che il testo trasmesso dai manoscritti di γ è migliore, «tout en restant imprécis» (Spevak 2020: 252-253). Per quel che riguarda i nostri fini, la discrepanza *cetera / cetera nomina* non può essere seriamente presa in considerazione per far luce sulla famiglia del modello utilizzato dal compilatore, perché la presenza del termine non risulta essere lezione particolare né di α né di β , e nemmeno è da escludersi che si tratti di un’innovazione poligenetica, in quanto può essere facilmente spiegata l’aggiunta del termine *nomina* in una sezione che appunto tratta *de nomine*.

Tabella 4

*** <i>Bern.</i> 87, 13-17	<i>Etym.</i> 1, 7, 31-32	<i>K</i>	<i>L</i>
<p>De his autem sex casibus Hesidorus dicit: “Nominativus casus dictus est, quia per eum aliquem nominamus, ut hic magister; genetivus, quia per eum genus cuiuscumque quaerimus, ut huius magistri; dativus, quia per eum nos dare alicui aliquid demonstramus, ut ‘da huic magistro’.</p>	<p>Nominativus casus dictus quia per eum aliquid nominamus, ut hic magister. Genetivus, quia per eum genus cuiuscumque quaerimus, ut huius magistri filius, vel quod rem significamus, ut huius magistri liber. Dativus, quia per eum nos dare alicui aliquid demonstramus, ut da huic magistro.</p> <p><i>Post genetivus leg. casus A vel ... magistri (liber) non hab. A¹K¹L¹ ut om. C liber TU : rell. non hab. alicui om. X demonstramus : significamus K¹L : vel demonstramus add. K² da om. X</i></p>	<p>Nominativus casus dictus quia per eum aliquid nominamus ut hic magister genetivus quia per eum genus cuiuscumque querimus ut huius magistri filius dativus quia per eum nos dare alicui aliquid significamus ut da huic magistro</p> <p><i>post filius add. vel quod rem significamus ut huius magistri in marg. K² post aliquid² add. vel demonstramus K²</i></p>	<p>Nominativus casus dictus quia per eum aliquem nominamus ut hic magister genetivus quia per eum genus cuiuscumque querimus ut huius magistri filius dativus quia per eum nos dare alicui aliquid significamus ut da huic magistro</p> <p><i>post filius add. vel quod rem significamus ut huius magistri add. in marg. L²</i></p>

<i>Par.Lat.7530</i>	<i>Vat.Lat.5873</i>	A	b	Z
Nominativus casus dictus quia per eum aliquid nominamus ut hic magister genitivus quia per eum genus cuiuscumque querimus ut huius magistri dativus quia per eum nos dare alicui aliquid significamus ut da huic magistro	Nominativus casus dictus quia per eum aliquid nominamus ut hic magister genitivus quia per eum genus cuiuscumque querimus ut huius magistri filius dativus quia per eum nos dare alicui aliquid significamus ut da huic magistro	Nominativus casus dictus quia per eum aliquid nominamus ut hic magister genitivus casus quia per eum genus cuiuscumque quaerimus ut huius magistri filius dativus quia per eum nos dare alicui aliquid demonstramus ut da huic magistro <i>post filius add. vel quod rem significamus ut huius magistri A²</i>	nominativus casus dictus quia per eum aliquid nominamus ut hic magister genitivus quia per eum genus cuiuscumque quaerimus ut huius magistri dativus quia per eum nos dare alicui aliquid demonstramus ut da huic magistro <i>post magistri add. filius vel quod rem significamus huius magistri in marg b²</i>	nominativus casus dictus quia per eum aliquid nominamus ut hic magister genitivus quia per eum genus cuiuscumque querimus ut huius magistri dativus quia per eum nos dare alicui aliquid demonstramus ut da huic magistro <i>post querimus add. ut huius magistri filius vel quod rem significamus in marg. Z²</i>

Nell'esposizione sui casi riportata da *Bern.* l'esempio del genitivo *huius magistri* manca del termine di riferimento. Nella tradizione isidoriana la maggior parte dei testimoni concorda nel trasmettere *ut huius magistri filius vel quod rem significamus ut huius magistri* (vd. Tabella 4); soltanto *TU* aggiungono poi *liber*, come segnala Spevak in apparato¹⁷. Dalle collazioni emerge che, oltre ad *A¹K¹L¹*, nemmeno *Par.Lat.7530 Vat.Lat.5873 b¹Z¹* riportano *vel quod ... magistri* (non abbiamo riportato il testo di *t* perché la pergamena in questo punto è mutila). Eccezion fatta per il codice parigino e per il vaticano, il brano mancante è stato integrato da mani correttrici successive. Si può ipotizzare che la lezione originaria fosse *ut huius magistri filius*, come trasmettono *K¹L¹Vat.Lat.5873 A¹b¹Z¹*, e che poi essa fu ampliata con *vel quod rem significamus ut huius magistri (liber)*. Dato che *Bern.* presenta il solo *ut huius magistri*, si può ipotizzare che nel modello fosse già presente l'estensione *vel quod ... magistri* e che il copista del trattato abbia commesso un salto da pari a pari tra il primo e il secondo *ut huius magistri*. Potrebbe essere di una qualche rilevanza notare che nelle *Explanationes in Donatum* (*GL IV*, 534, 27) l'esempio, che in questo caso non si sdoppia, si riduce al solo *ut huius magistri*, anche se allo stato attuale non sappiamo molto dei rapporti fra questo testo, o uno simile perduto, e *Bern.* per stabilire se ci sia una qualche loro influenza in questo luogo¹⁸.

¹⁷ Il termine *liber*, per quanto rarissimo nella tradizione, è essenziale nell'ampliamento, perché non sarebbe altrimenti chiara l'estensione alla *res*.

¹⁸ Le *Explanationes in Donatum* sono due commenti all'*Ars minor* e all'*Ars maior* di Donato, risalenti uno alla metà del V, l'altro al VI secolo; maggiori informazioni sono reperibili in Zetzel 2018: 321-322 e in De Paolis 2017. Il brano in questione è il seguente: «genitivus casus dictus est, quod per eum genus cuiusque vel rem significemus, ut huius magistri» (*GL IV*; 534).

Poco più avanti, nell'esposizione del dativo, *Bern.*, come del resto anche la maggior parte dei testimoni isidoriani, presenta *dativus quia per eum nos dare alicui aliquid demonstramus*. Come indicato in apparato da Spevak, *K¹L* riportano *significamus*, lezione che troviamo anche nel *Par.Lat.7530* e nel *Vat.Lat.5873* e che quindi è considerabile come propria della famiglia β, in quanto dalle collazioni nessun altro testimone risulta trasmetterlo. Anche in questo caso *Bern.* evita una lezione propria di β.

Tabella 5

<p><i>Bern.</i> 88, 2-4</p> <p>Ablativus ideo dicitur, quia per eum nos auferre aliquid cuiquam significamus, ut 'aufer a magistro'.</p>	<p><i>Etym.</i> 1, 7, 32</p> <p>Ablativus, quia per eum nos auferre aliquid cuiquam significamus, ut aufer a magistro.</p> <p>nos <i>om.</i> B aliquid <i>om.</i> A¹ ut aufer a magistro <i>non hab.</i> K¹L</p>	<p>K</p> <p>Ablativus quia per eum nos auferre aliquid cuiquam significamus</p> <p><i>post significamus add.</i> ut auferam magistro K²</p>	<p>t</p> <p>Ablativus quia per eum nos auferre aliquid cuiquam <sig>nificamus</p>
<p>L</p> <p>Ablativus quia per eum nos auferre aliquid cuiquam significamus</p>	<p>A</p> <p>Ablativus quia per eum nos aliquid auferre cuiquam significamus ut aufer a magistro</p>	<p>Z</p> <p>Ablativus quia per eum nos auferre aliquid cuiquam significamus</p>	

Passiamo ora alla discussione dell'ultimo brano rilevante ai fini della nostra dimostrazione: la spiegazione dell'ablativo. *Bern.* segue Isidoro così come ha fatto nelle righe precedenti e riporta l'esempio *ut aufer a magistro* (vd. Tabella 5). Dalle collazioni è emerso che esso non è trasmesso da *K¹Lt* e nemmeno da Z. Anche in questo luogo, quindi, siamo di fronte a un caso in cui *Bern.* non presenta un'omissione che caratterizza i più antichi manoscritti della famiglia β.

Conclusioni

I passi analizzati fanno emergere una situazione piuttosto chiara per quanto riguarda il modello utilizzato, direttamente o indirettamente, dal compilatore dell'*Ars Bernensis*: esso non apparteneva alla famiglia β, o almeno non presentava le lezioni che troviamo nei manoscritti di β della seconda metà dell'VIII secolo, che, secondo l'ipotesi di Holtz sulla datazione di *Bern.*, sarebbero coevi alla compilazione del trattato¹⁹. Per quanto

¹⁹ Si tenga comunque presente, come accennato sopra per la *duplex lectio* in *Bern.* 82, 5-8, che non è da escludersi la possibilità che l'artigrafo avesse accesso al testo delle *Etymologiae* grazie a tramiti diversi, pratica frequentemente seguita nella compilazione di opuscoli coevi.

invece riguarda la collocazione di questa *ars grammatica* a Bobbio, la ricerca non ha evidenziato alcun collegamento certo tra il trattato e *A*, sicuramente vergato a Bobbio nella seconda metà dell’VIII secolo²⁰. La sistematica distanza tra *Bern.* e le lezioni proprie dei manoscritti più antichi di β è ciò che emerge con maggiore chiarezza dall’indagine: accettando dunque l’ipotesi di Holtz sull’origine bobbiese della grammatica, alla luce dei risultati ottenuti dalla ricerca, possiamo dedurre che tra la metà e la fine dell’VIII secolo a Bobbio era presente un manoscritto delle *Etymologiae* appartenente alla famiglia α da cui il compilatore di *Bern.* trasse le citazioni isidoriane. Potremmo spingerci fino a ipotizzare che il modello utilizzato da *Bern.* sia stato l’antigrafo di *A*, ma non ci sono evidenze incontrovertibili che puntino in questa direzione, per quanto sia significativo l’accordo su *generantur* (*Bern.* 82, 5-8; ma vd. n. 20). La presenza di esemplari della famiglia β a Bobbio, allo stato attuale della nostra conoscenza, è limitata al solo *L*, che fu portato nel *milieu* piacentino da un certo Boniprandus, ad un’altezza cronologica non specificata ma antecedente alla prima metà del IX secolo.

²⁰ Davies (1997: 230-231) sottolineava una certa vicinanza tra *Bern.* e *AK*, ma, avendo effettuato collazioni di tutti i passi delle *Etym.* citati in *Bern.*, abbiamo dimostrato che il trattato non presenta inconfutabili segni di vicinanza né con *A* né tantomeno con *K*, fatta eccezione per la *duplex lectio* di *Bern.* 82, 5-8, per cui vd. sopra *ad. loc.* e n. 19.

Bibliografia

- BASSETTI Massimiliano (2018), *All'incrocio di culture tra Antichità e Medioevo. Storie di palinsesti a Verona, tra Ravenna e Bobbio*, «Scripta», 11, p. 9-35.
- BAUER Bernhard - KRIVOSHCHKOVA Victoria (2022), *Definitions, dialectic and Irish grammatical theory in Carolingian glosses on Priscian: a case study using a close and distant reading approach*, «Language & History», 65, 2, p. 85-112.
- BIONDI Laura (2022), *Teoria linguistica e grammaticografia del Latino nell'Alto Medioevo. Temi, modelli e metalinguaggio*, Pisa, ETS.
- BRAMANTI Andrea (2022), *M. Plotii Sacerdotis artium grammaticarum libri I-II; [Probi] De Catholicis; [M. Plotius Sacerdos]; introduzione e edizione critica sinottica a cura di Andrea Bramanti*, 2 voll., Hildesheim, Weidmann, «Bibliotheca Weidmanniana. Collectanea grammatica latina» (17).
- (2018), *Una mancata ubiquità: presenza e assenza di Varrone in Sacerdote II – Catholica Probi*, «Latinitas», n. s. 6, p. 17-34.
- CANFAROTTA Laura (2008), *Elementi prisciane nella Grammatica di Alcuino*, «Mediaeval Sophia. Studi e ricerche sui saperi medievali», 4, p. 46-57.
- CHITTENDEN John (1982), *Donatus Ortigraphus. Ars grammatica*, Turnholti, Brepols, «Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis» XL D.
- DAVIES Luned M. (1997), *Isidorian Texts and the Hibernensis*, «Peritia», 11, p. 207-249.
- DE PAOLIS Paolo (2022), *La riscoperta umanistica della letteratura grammaticale 'minore': il fondo bobbiese*, «Paideia», 77, p. 313-340.
- (2017), «Le strategie linguistiche e didattiche dei commenti a Donato: osservazioni sulle Explanationes in Donatum», In: García Leal A. & Prieto Entrialgo C. E. (eds.), *Latin vulgaire - latin tardif XI. XI Congreso Internacional sobre el Latín Vulgar y Tardío (Oviedo, 1-5 de septiembre de 2014)*, Hildesheim-Zurich-New York, Olms-Weidmann.
- DI MAGGIO Lorenzo (2021), *Virgilius redivivus. Einführung, Kommentar und Übersetzung zu Virgilius Maro Grammaticus*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, «Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium» 107.
- DOLD Alban (1931), *Zwei Bobbienser Palimpseste mit frühestem Vulgatatext aus Cod. Vat. Lat. 5763 u. Cod. Carolin. Guelferbytanus. Anhang: Geschabte Paulustexte der 1. Hälfte des 7. Jahrhunderts mit einer gleichzeitigen unbekanntenen Liste paulinischer Leseabschnitte in einer Bobbienser Handschrift (Cod. Vat. Lat. 5755)*, 19-20, Beuron, Kunstschule der Erzabtei, «Texte und Arbeiten».
- HAGEN Hermann (1870), *Supplementum continens Anecdota Helvetica ex recensione Hermanni Hageni*, Lipsiae, Teubner, «Grammatici Latini» VIII.
- HERREN Michael W. (1995), *Virgil the Grammarian: a Spanish Jew in Ireland?*, «Peritia», 9, p. 51-71.
- HOLTZ Louis (1995), «L'Ars Bernensis, essai de localisation et de datation», In: Picard J. M. (ed.), *Aquitaine and Ireland in the Middle Ages*, Dublin, Four Court Press, p. 111-126.
- (1992), *Una nuova fonte manoscritta dell'Arte bernese*, «Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" (filol.)», 14, p. 5-29.
- (1981a), *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical: étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IVE-IXe siècle) et édition critique*, Paris, CNRS éditions.
- (1981b), «Irish grammarians and the Continent in the seventh century», In: Brennan M. and Clarke H. B. (eds.), *Colombanus and Merovingian*

Monasticism, Oxford, BAR, International Series, 113, p. 135-152.

JEUDY Colette (1972), *L'Institutio de nomine, pronomine et verbo de Priscien: manuscrits et commentaires médiévaux*, «Revue d'histoire des textes», 2, p. 73-144.

LAW Vivien (1982), *The Insular Latin Grammarians*, 3, Woodbridge, Boydell Press, «Studies in Celtic History».

LINDSAY Wallace M. (1911a), *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay*, 2 voll., Oxonii, Oxford University Press.

– (1911b), *The Editing of Isidore Etymologiae*, «The Classical Quarterly», 5/1, p. 42-53.

LÖFSTEDT Bengt (1965), *Der hibernolateinische Grammatiker Malsachanus*, Uppsala, Uppsala Universitet, «Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Celtica Upsaliensia», 3.

LO MONACO Francesco (2006), «De fatis palimpsestorum bibliothecae sancti Columbani bobiensis», In: Escobar A. (ed.), *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», «Colección Actas Filología».

MANCINI Marco (2014), «Il latino di Gallia e Virgilio grammatico: tra ecdotica e linguistica storica», In: Molinelli P., Cuzzolin P. e Fedriani C. (eds.), *Latin vulgaire – Latin tardif X. Actes du X^e colloque international sur le latin vulgaire et tardif. Bergamo, 5-9 septembre 2012*, vol. 3, Bergamo, Bergamo University Press/Sestante Edizioni, p. 937-992.

Ó CORRÁIN Donnchadh (2017), *Clavis Litterarum Hibernensium. Medieval Irish Books & Texts (c. 400 – c. 1600)*, vol. 2, Turnhout, Brepols, «Corpus Christianorum».

O' RORKE Jason (2020), *On the Date, Authorship, and Newly Discovered Old Irish Material in the Ars*

Ambrosiana, «The Journal of Medieval Latin», 30, p. 67-84.

PASSALACQUA Marina (2005), «Priscianus Caesariensis – Institutio de nomine et pronomine et verbo», In: Chiesa P. e Castaldi L. (a cura di), *La trasmissione dei testi latini del Medioevo (Te. Tra.)*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2, p. 514-517.

REYDELLET Marc (1966), *La diffusion des Origines d'Isidore de Séville au Haut Moyen Âge*, «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole Française de Rome», 78/2, p. 383-437.

SPEVAK Olga (2020), *Isidore de Séville, Étymologies. Livre I. La grammaire. Texte établi, traduit et commenté per O. Spevak*, Paris, Les Belles Lettres.

– (2017), *Les additions dans Isid. Etym. I: témoins d'un travail rédactionnel*, «Archivum Latinitatis Medii Aevi», 75, p. 59-88.

STANSBURY Mark (2015), «The “Private” Books of the Bobbio Catalogue», In: Moran P. and Warntjes I. (eds.), *Early medieval Ireland and Europe: chronology, contacts, scholarship*, Turnhout, Brepols, «Studia Traditionis Theologiae», 14, p. 625-641.

STEINOVÁ Evina (2021), *Two Carolingian Redactions of Isidore's Etymologiae from St. Gallen*, «Mittellateinisches Jahrbuch», 56/2, p. 298-376.

TOLKIEHN Johannes (1928), *Clementis Ars Grammatica*, «Philologus», Supplementband 20/3.

WARNES Julia (2020), *Dúngal: A Study of his Life and Works*, PhD thesis, University of Toronto, Centre for Medieval Studies.

ZETZEL James E. G. (2018), *Critics, Compilers, and Commentators. An Introduction to Roman Philology, 200 BCE – 800 CE*, Oxford, Oxford University Press.

ZIRONI Alessandro (2004), *Il monastero longobardo di Bobbio. Crocevia di uomini, manoscritti e culture*, Spoleto, Fondazione Centro

Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, «Istituzioni e Società», 3.

Racconto dei miracoli dell'icona della Madre di Dio di Vladimir¹

Sara Benedetti, Martina Ferrigno, Michela Rocchi, Rossella Stalfieri

benedettisara123@gmail.com martina.ferrigno16@gmail.com mroccoli5@gmail.com rossella.stalfieri@gmail.com

ABSTRACT: This work is a translation, from Church Slavonic into Italian, of a text dating back to the fifteenth/seventeenth centuries. This text is about the miracles performed by the Vladimir Mother of God, an icon which is known for its healing and saving powers. The icon is said to help people in case of disease, death, war, and other catastrophic events. The translation is followed by a comment which aims at explaining some of our linguistic choices, concerning in particular Church Slavonic vocabulary.

PAROLE-CHIAVE: Letteratura medievale, Cultura slava ortodossa, Rus', Icona, Miracoli

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione del prof. Francesca Romoli, docente di [Filologia slava](#).

Nel primo giorno del mese di agosto celebriamo Cristo pieno di misericordia e la sua purissima Madre

È bene che si sappia, amati fratelli, che nel giorno della grazia divina del Pantocratore celebriamo il nostro pio e devoto zar e principe Andrej, che istituì questa festa insieme all'imperatore Manuele per ordine del patriarca Luca, del metropolita di tutta la Rus' Konstantin e del vescovo di Rostov Nestor.

Quando l'imperatore Manuele viveva in pace, amore e accordo fraterno con il nostro devoto principe Andrej, accadde che un giorno andarono in battaglia: quello da Costantinopoli contro i saraceni, questo da Rostov contro i bulgari. Il principe Andrej aveva un'usanza: quando andava in guerra, due presbiteri dall'anima pura vestiti in abiti sacerdotali portavano l'icona della nostra Signora Madre di Dio SempreverGINE Maria e la croce. E mentre il principe e quelli che erano con lui prendevano dai santi misteri il corpo e il sangue del Signore, il principe disse «Madre di Dio, Padrona, che hai partorito Cristo Dio nostro, chiunque riponga in te la speranza non perirà. Io, tuo servo, ho te come riparo e protezione e la croce di tuo Figlio come arma potentissima contro i nemici e fuoco che brucia i volti degli avversari che vogliono fare la guerra con noi». E tutti caddero in ginocchio davanti all'icona della santa Madre di Dio e la venerarono con le lacrime. E allora, dopo essere partiti, presero quattro città bulgare e la quinta fu Brjachimov sulla Kama. Tornando dalla battaglia, tutti videro dei raggi infuocati provenire dall'icona del Salvatore Signore Dio nostro, e tutto il suo [del principe (n.d.t)] esercito ne era circondato. Il principe tornò indietro, annientò quelle città con il fuoco e rase al suolo quella terra, mentre costrinse con l'assedio altre città a pagare un tributo. Quella stessa visione la ebbe in quel luogo anche l'imperatore Manuele il primo

¹Si traduce dall'edizione curata da Sumnikova, T. A. (2011).

giorno di agosto e stabili di celebrare la grazia e la misericordia di Dio, come disse il profeta: «Userò misericordia con chi vorrò, e avrò pietà di chi vorrò averla» (cfr. Rm 9,15).

Così ora, Signore proteggi la terra della Rus', tutte le tue genti che ripongono speranza in te. Per questo tutti ci prostriamo a te dicendo: «Signore Gesù Cristo, rimetti a noi i nostri debiti come noi li rimettiamo ai nostri debitori» (cfr. Mt 6,12). Giacché grande sei tu e meravigliose le tue opere, non c'è limite alla tua grandezza. Di generazione in generazione sono lodate le tue opere. Benedetto Signore Dio, che non ci hai dato in prigionia ai nostri nemici, tu stesso sorvegliaci con la tua grazia e difendici con la tua misericordia. Con la gloria hai innalzato alla destra coloro che ripongono speranza in te e, dopo aver ascoltato la preghiera di tua Madre, hai perdonato le tue genti con la grazia della tua misericordia. La Chiesa, Signore, si è riempita della tua gloria; l'hai mostrata come porta celeste in terra e in essa ti preghiamo dicendo: «Signore, sorvegliaci dal cielo, guarda e proteggi la tua vite e fai fruttare ciò che ha piantato la tua santa destra. Gli occhi di tutti, Signore, sono rivolti a te in attesa della tua grazia e della tua benevolenza. Intoniamo lodi e canti alla tua gloria. Dio dai molti nomi e Salvatore nostro, tu stesso glorifica coloro che ripongono speranza in te. Tu che hai per trono il cielo e poggi i piedi sulla terra, sorvegli con i tuoi occhi benevoli tutte le genti che ripongono speranza in te, nella tua Purissima Madre e in tutti i santi che hanno sofferto nel tuo nome per noi peccatori, che innalziamo a te questa supplica».

Io scrissi questo su ordine dell'imperatore Manuele e di tutti i ministri della Chiesa, affinché nel primo giorno del mese di agosto celebrassimo tutti insieme nella gloria della santa Trinità. Amen.

Questo successe nel 6672 (1064).

Andrej, con suo figlio Izjaslav, con suo fratello Jaroslav e con il principe di Murom Jurij, li aiutarono Dio e la santa Madre di Dio contro i bulgari: e [i bulgari] fecero cadere in quantità e presero i loro vessilli, il principe bulgaro riuscì a stento a scappare con la piccola *družina* fino alla Grande Città e i cristiani conquistarono le loro gloriose città. Andrej se ne andò vittorioso dopo aver visto i bulgari pagani sconfitti e la sua *družina* del tutto illusa. I fanti stavano sul campo di battaglia con l'icona della santa Madre di Dio sotto i vessilli. E avanzò il principe con tutta la *družina* fino alla santa Madre di Dio e ai fanti, si inchinò a lei con grande gioia e le rese lodi e canti.

Questo fu un nuovo miracolo dell'icona della santa Madre di Dio di Vladimir che il principe Andrej aveva preso con sé da Vyšgorod [Vyshorod] e che portò con gloria e collocò nella Chiesa dalle cupole d'Oro a Vladimir, dove si trova tutt'ora.

Sui miracoli dell'icona della santissima Madre di Dio di Vladimir

Così come Dio ha creato il sole ma non lo ha collocato in un solo luogo, e risplende, girando intorno a tutto l'universo, lo illumina con i suoi raggi, allo stesso modo anche questa immagine della nostra santissima Signora Madre di Dio SempreverGINE Maria non elargisce i miracoli e i doni di guarigione in un solo luogo, ma, visitando tutti i paesi del mondo, li illumina e li libera dalle varie disgrazie.

Quando il principe Andrej volle regnare nella terra di Rostov, iniziò a interessarsi alle icone. Gli raccontarono dell'icona della nostra santissima Signora Madre di Dio nel monastero femminile a Vyšgorod che per tre volte si era mossa dal suo posto: la prima volta quando entrarono in chiesa e la videro là in mezzo che si reggeva da sola; e la collocarono in un altro luogo. La seconda volta la videro con il volto rivolto all'altare e dissero: «Vuole stare nell'altare», e la spostarono dietro la mensa. La terza volta la videro che si reggeva da sola, sospesa sopra la mensa. E si erano verificati anche numerosi altri miracoli.

Udito ciò, il principe Andrej si rallegrò, si recò nella chiesa e iniziò a cercare con gli occhi tra le immagini l'icona che le superava tutte. Dopo che la ebbe vista, si gettò a terra, pregando e dicendo: «O santissima Deipara, Madre di Cristo nostro Signore, se vuoi essere mia protettrice nella terra di Rostov, fai visita ai neobattezzati e tutti faranno la tua volontà».

E così, presa l'icona, si diresse nella terra di Rostov. Prese con sé anche il coro e durante il cammino trovò un uomo che gli facesse da guida. Arrivato al fiume Vazuza, vide che era esondato e mandò l'uomo nel fiume a cercare un guado. Ma quando costui entrò nel fiume a cavallo, affondò. Allora il principe iniziò a pregare rivolto all'icona della nostra santissima Signora Madre di Dio SempreverGINE Maria: «Sarò io colpevole della sua morte, o Signora, se non lo salvi». E così accadde: dopo molte preghiere, ecco che all'improvviso dalle profondità del fiume emerse l'uomo a cavallo e, aiutandosi con una verga, riuscì a raggiungere la riva. Alla vista dell'uomo il principe si rallegrò e dopo averlo ricompensato, lo congedò.

Questo fu il primo miracolo della santissima Madre di Dio.

Miracolo secondo

Quando il principe era sui campi di Rogoža, la moglie del pope Mikula era in viaggio su un carro con sua nuora. Arrivate presso una sorgente, scesero dal carro [per rifocillarsi (n.d.t.)], giacché la moglie del pope era incinta. Quando vollero oltrepassare il cavallo, però, il diavolo si impossessò di lui: disarcionò il cocchiere, gli ruppe una gamba e colpì la moglie del pope Mikula con le zampe anteriori, così che gli zoccoli del cavallo rimasero impigliati nella pelliccia della donna, che fu morsa dal cavallo più volte. Pensarono che fosse morta e fecero arrivare la notizia al pope Mikula: «Tua moglie è morta». Egli, avendo rivolto lo sguardo all'icona della santissima Madre di Dio, disse: «Signora, Purissima Padrona, solo tu puoi liberarla dalla morte, poiché lei è già morta». E il cavallo, liberati gli zoccoli dalla pelliccia, fuggì nel bosco e, bloccato dalla fitta boscaglia, si fermò. Chiesero alla moglie dell'attacco subito da parte del cavallo, e quella rispose così: «Sono salva grazie alle preghiere della santissima Madre di Dio. Mi dispiace solo per il fazzoletto e per il copricapo [che indossavo (n.d.t.)] che il cavallo si è mangiato».

Giunto a Vladimir il devoto principe Andrej edificò una chiesa in nome della santissima Madre di Dio e, dopo averla decorata con la massima devozione, vi collocò l'icona taumaturgica della nostra santissima Padrona Madre di Dio.

Miracolo terzo

Trascorso un po' di tempo, un uomo fu colto da malattia. A causa di tale malattia perse la parola e gli si rinsecchì la mano. Riavutosi, iniziò a fare segni con la mano sana. Capirono che voleva andare da San Nicola; nelle vicinanze, infatti, c'era la chiesa del santo. E lo condussero da San Nicola, ed egli fece cenno di passare oltre, ma non lo capirono. Allora si diresse da solo in città dalla santa Madre di Dio. Giunse nella chiesa della santa Madre di Dio al mattutino e si fermò di fronte all'altare, ma al termine del mattutino cadde. Pensarono che fosse caduto a causa della malattia che lo affliggeva. Lo portarono nell'atrio, e lì rimase sdraiato fino alla liturgia e, quando riuscì ad alzarsi, iniziò a raccontare che aveva visto la santa Madre di Dio spostarsi dal suo posto e andare verso di lui. E disse ancora: «L'ho vista vicino a me e sono caduto, e non ho visto più nulla». Nessuno conosceva quell'uomo.

E iniziarono a intonare la santa liturgia. Egli entrò in chiesa e cominciò a pregare rivolto all'icona della santissima Madre di Dio. E quando fece per baciare l'icona della nostra santissima Signora e Padrona e tese verso di lei la mano malata, la santa Signora Madre di Dio lo prese con la sua mano; furono testimoni di ciò il principe Andrej, il pope Nestor e la moltitudine delle persone che erano in chiesa. Questo accadde durante la liturgia. Il pope Nestor chiamò il coro e diede ordine di indossare l'abito liturgico. Dopo aver preso le croci, fecero il giro della chiesa per tre volte. Egli sedeva in chiesa. Il pope celebrò l'evento, chiamò a sé il principe con i boiari e colui che era guarito e, dopo aver omaggiato quest'ultimo con doni, lo congedò. E ci fu grande gioia quel giorno a Vladimir.

Miracolo quarto

Trascorso un po' di tempo, nel giorno della festa della Signora, il principe Andrej si trovava in chiesa per il canone, intonando cori, ma in cuor suo si doleva per sua moglie, che da due giorni era in travaglio. Dopo il canone aspersero con l'acqua l'icona della santissima Madre di Dio, ed egli fece recapitare quella stessa acqua alla principessa. Ella ne prese un sorso e diede alla luce un infante sano e lei stessa si riprese subito per le preghiere della santa Madre di Dio.

Miracolo quinto

Qualcuno, su istigazione del diavolo, compì malie su un uovo. E un fanciullo lo prese e lo mangiò. E sull'occhio gli spuntò un grosso orzaio, che dall'occhio si spostò come una nuvola e gli ricoprì il volto. E alcuni dicevano: «Il giovane morirà», mentre altri dicevano: «Perderà l'occhio». Dopo aver asperso con l'acqua l'icona della santa Madre di Dio, gli portarono quell'acqua. E quando lo cospersero con quell'acqua, la malattia lo abbandonò ed egli guarì, e l'occhio rimase integro.

Miracolo sesto

A Murom una donna soffriva di una malattia al cuore. Aveva sentito parlare dei miracoli compiuti dall'icona della santa Madre di Dio. Fece recapitare nella chiesa di Vladimir un'ampolla, affinché prendessero l'acqua dall'icona della santa Madre di Dio. E quando le portarono l'acqua, ella ne prese un sorso e guarì, smise di soffrire di cuore.

Miracolo settimo

A Perejaslavl', nella Rus', nel monastero di Slavjatin, si fece monaca la figlia di Židislav, di nome Marija. Per la vita virtuosa le affidarono l'egumenato nel monastero fondato da suo nonno. E fu colpita da una malattia agli occhi e non riusciva più a vedere. Ella inviò il pope da suo fratello Boris. Boris chiese di sua sorella, e quello rispose: «È stata colpita da una malattia agli occhi e non riesce più a vedere. Sono già tre anni che ha bisogno di assistenza». Boris, chiamato il pope di nome Lazar', lo pregò: «Aspergi l'icona della santa Madre di Dio con dell'acqua e portamela». Il pope andò e gli portò l'acqua. Boris, avendo raccolto quell'acqua santa in un'ampolla e avendola sigillata con la cera, la fece recapitare a Perejaslavl' nella Rus' a sua sorella. Dopo essere arrivato, il pope le raccontò dei miracoli compiuti dall'acqua della santa icona. Ella in cuor suo si rallegrò e gli chiese:

«Quando mi porterai questa acqua?». Il pope rispose che l'acqua l'aveva già con sé. Ella ne prese un sorso, si cosparses con quella gli occhi e subito riacquistò la vista, come se non si fosse mai ammalata. Questo fu un grande miracolo dell'icona della santa Madre di Dio di Vladimir.

Miracolo ottavo

Questo nuovo miracolo dell'icona della santa Madre di Dio, invece, accadde a una donna di nome Evfrosinija. Questa donna, che soffriva di cuore da sette anni, aveva cercato la guarigione presso molti, ma non l'aveva trovata. Chiamò il pope Lazar' e gli disse: «Cosa potrebbe aiutarmi contro questa malattia?». Il pope rispose: «Se non ti libererà la santa Madre di Dio, questa malattia non ti risparmiere». E quella, avendo udito dal pope dei miracoli compiuti dall'acqua dell'icona della santissima Madre di Dio, gli affidò orecchini e gioielli d'oro, affinché li offrisse all'icona della santa Madre di Dio a Vladimir, dicendo: «Che mi portino quell'acqua santissima». E quando gliela portò, ne prese un sorso, e da quel giorno guarì dalla malattia, iniziò a mangiare e a bere con piacere.

Miracolo nono

Questo miracolo invece accadde a Tver'. Una donna era in travaglio da tre giorni. Arrivò il pope Lazar' e si fermò da lei. Quella domandò al pope come stava. Egli rispose: «Siamo in salute, ma non tutti: la nostra boiarina è in fin di vita». Dopo queste parole, giunse da parte sua il messaggio: «O padri, andate. Mi sto pentendo [dei miei peccati (n.d.t)] perché sono prossima alla morte». Il pope Lazar' le rispose: «Se non farai voto alla santa Madre di Dio di Vladimir, non ti salverai». Ella promise di farlo e disse al pope: «Andatevene di qui». E ordinò di offrire loro cibo e bevande. Ed ecco che giunse da parte sua la notizia che aveva già partorito un figlio e che lei stessa era in salute. E fece recapitare, come aveva promesso, i suoi orecchini e gioielli d'oro all'icona della santa Madre di Dio a Vladimir.

Miracolo decimo

Il nobile principe Andrej fece realizzare le Porte d'Oro per la festa della santa Vergine e disse ai boiari: «Quando le persone si riuniranno per la festa, vedranno le Porte».

Il giorno della festa il popolo si riunì presso le Porte. La calce con cui erano state murate non si era ancora asciugata. All'improvviso, le Porte si staccarono dal muro, crollarono sulle persone e ne schiacciarono dodici.

Avendo udito questo, il principe Andrej iniziò a pregare con fervore rivolto all'icona della santissima Madre di Dio, dicendo: «Signora, Padrona purissima, se non salvi quegli uomini, io, peccatore, sarò responsabile della loro morte». E dispose che la sua boiarina provvedesse a tutto quanto era necessario per le vittime. Egli, invece, giunto sul posto, sollevò le Porte e vide che tutti coloro che erano rimasti sotto di esse erano vivi e incolumi. E avendo visto questo miracolo, la popolazione si meravigliò.

Sull'icona della Madre di Dio Odigitria

Icona della santa Madre di Dio. L'icona della santa Madre di Dio fu dipinta dall'evangelista Luca e ancora oggi la portano ogni martedì al monastero, affinché compia miracoli di guarigione per coloro che vi si recano con fede.

Un monaco pregava assiduamente la santa Madre di Dio, dicendo: «Signora, mostrati a me come eri nella carne». E udì una voce che diceva: «Vai nella chiesa apostolica e mi troverai raffigurata nell'altare vicino alla croce. Tale ero nella carne».

Un tempo a Costantinopoli ci fu l'iconoclastia. Allora portarono l'icona della santa Madre di Dio Odigitria al monastero del Pantocratore e la nascosero nell'altare in un'intercapedine del muro e accesero lì davanti una lampada. Gli iconoclasti governarono a Costantinopoli per sessant'anni. Dopo si riaffermò l'ortodossia. Allora si misero a cercare l'icona della santa Madre di Dio e il patriarca ordinò di pregare in tutti i monasteri e in tutti gli eremi. E apparve in sogno a un eremita: «Cercate», disse, «l'icona della santa Madre di Dio nel monastero del Pantocratore». E la trovarono. E la lampada, che in sessant'anni non si era spenta, è ancora accesa. Gli ortodossi si rallegrarono alla vista dell'icona della santa Madre di Dio.

La discendenza di Luca officia tutt'ora davanti a questa icona.

Sulla veste

La veste della santa Vergine e un frammento della cintola sono nel santuario delle Blacherne.

Una volta giunsero dei militi via terra e via mare. Il patriarca Sergio immerse la veste della santa Madre di Dio in mare, il mare si increspò e fece annegare i militi, mentre altri furono accecati e fuggirono per il terrore.

Commento alla traduzione²

Introduzione

Nel presente commento ci proponiamo di analizzare e spiegare alcune delle scelte traduttive che sono state fatte per la resa di espressioni o termini culturospecifici, che per definizione non hanno un traduttore esatto in italiano. Abbiamo tradotto il testo dallo slavo ecclesiastico, aiutandoci di tanto in tanto con la traduzione russa. Il nostro obiettivo è stato quello di restituire il testo di partenza cercando di mantenere, per quanto possibile, gli elementi specifici della cultura slava ortodossa, il registro di lingua e la struttura sintattica del testo, senza tuttavia precluderne l'accessibilità a chi non abbia familiarità con i temi trattati e, essendone incuriosito, voglia avvicinarvisi.

Il *Racconto dei miracoli dell'icona della Madre di Dio di Vladimir* appartiene alla tradizione scrittoria del medioevo slavo orientale. In area slava ortodossa per il periodo medievale con "letteratura" si intende l'intera produzione scrittoria, la quale è esclusivamente ecclesiastica. In questo tipo di letteratura il concetto di autorialità in senso moderno non emerge perché il testo non è il frutto della creatività di un individuo, ma è la testimonianza del compiersi del ruolo provvidenziale della Rus'. La produzione libraria ha luogo nelle comunità monastiche e quindi l'autore è molto spesso un monaco poiché possiede capacità scritte.

Si tratta di un testo databile tra il XV secolo e il XVII secolo e si trova in otto codici manoscritti: il codice *Egorovskij*, su cui si basa l'edizione dalla quale abbiamo tradotto, databile tra gli anni '60 e '70 del XV secolo; il codice *Sofiskij* degli anni '30 del XVI secolo; il codice *Tolstovskij* della seconda metà degli anni '30 del XVI secolo; il codice *Uspenskij* della fine degli anni '40 del XVI secolo; il codice *Šibanovskij* degli anni compresi tra il 1549 e il 1578; il codice *Carskij* della metà degli anni '50 del XVI secolo; il codice *Miljutinskij* degli anni 1646-1654; il codice *Akademičeskij* del XVII secolo (Sumnikova 2011: 19-20).

Nel testo slavo viene indicata la data del 6672 come anno in cui viene istituita la festa di Cristo e della Madre di Dio. Questo anno corrisponde al 1064 secondo il computo del tempo a partire dalla nascita di Cristo. Questa differenza si basa sul fatto che il calendario slavo, come quello bizantino, inizia a contare gli anni dalla presunta data di creazione del mondo, e non dall'anno della nascita di Cristo. Nella traduzione italiana abbiamo deciso di specificare tra parentesi la data secondo il computo più familiare al lettore italiano per una maggiore chiarezza.

Nella traduzione del testo abbiamo riscontrato alcune difficoltà nella resa di termini appartenenti alla tradizione ortodossa, per i quali la ricerca di corrispondenti nella tradizione latina è spesso fuorviante. Una delle strategie che più abbiamo utilizzato per ovviare al problema dell'intraducibilità di tali termini e per garantire la fruizione anche a un lettore non specializzato è stata quella della generalizzazione (Osimo 2011: 283).

Nel presente commento andremo ad analizzare, in questo ordine, i termini relativi all'architettura delle chiese, gli epiteti riferiti a Dio e alla Madre di Dio, la questione delle citazioni bibliche, l'onomastica e la toponomastica presenti nel testo e alcuni termini relativi alla cultura materiale slava orientale.

² La traduzione presentata è il frutto del lavoro svolto da quattro studentesse: Sara Benedetti ha tradotto *Nel primo giorno del mese di agosto celebriamo Cristo pieno di misericordia e la sua purissima Madre*; Michela Rocchi: *Sui miracoli dell'icona della Santissima Madre di Dio di Vladimir, Miracolo secondo*; Martina Ferrigno: *Miracolo terzo, Miracolo quarto, Miracolo quinto, Miracolo sesto, Miracolo settimo*; Rossella Stalfieri: *Miracolo ottavo, Miracolo nono, Sull'icona della Madre di Dio Odigitria, Sulla veste*. Per quanto riguarda il commento, Sara Benedetti si è occupata dell'introduzione e del paragrafo 3; Rossella Stalfieri del paragrafo 1; Michela Rocchi dei paragrafi 2 e 4; Martina Ferrigno del paragrafo 5.

Elementi architettonici delle chiese ortodosse

Gli elementi architettonici delle chiese pongono una sfida interessante dal punto di vista traduttivo: i traduttori esatti di alcuni termini rischiano di essere poco noti a un lettore che non possieda il lessico tecnico-specialistico proprio di questo ambito. Anche quando un termine sembrerebbe avere un corrispondente esatto in italiano, bisogna sempre verificare se nella lingua e cultura di arrivo il significato effettivamente coincida con quello della lingua e cultura di partenza. Per queste ragioni, ai traduttori di difficile comprensione o ambigui nella ricezione abbiamo preferito termini più comuni, evitando così anche il ricorso alle note a piè di pagina che avrebbero appesantito la lettura. Prima di discutere più in dettaglio gli elementi architettonici per i quali abbiamo riscontrato maggiori difficoltà, è utile descrivere brevemente la struttura architettonica di una chiesa ortodossa.

Le chiese cristiano-ortodosse hanno una pianta a croce greca, che si iscrive in un quadrato con una cupola principale, in cui navata e transetto si intersecano a metà della loro lunghezza. La pianta è prolungata sul lato orientale tramite una abside generalmente suddivisa in altre due aree più piccole e verso occidente attraverso il narthex («vestibolo, parte riservata ai catecumeni e ai penitenti»³) e l'esonarthex («vestibolo più esterno, corrispondente al braccio anteriore dell'atrio a quadriportico»⁴) (cfr. *cerkov'* in Roty 1983).

Di seguito sono riportati i termini per cui abbiamo riscontrato maggiori difficoltà da un punto di vista traduttivo.

Trjapeza/trapeza: il *Dictionnaire russe-français des termes en usage dans l'Eglise russe* riporta queste accezioni: la prima è quella di tavolo monastico, dove i monaci consumano i pasti in comunità; la seconda è quella di refettorio. Può riferirsi però anche alla parte occidentale della chiesa, fra navata e narthex, dove si celebra l'Eucaristia (cfr. *trapeza* in Roty 1983). A noi interessa l'ultima accezione che il dizionario elenca, ovvero quella di «tavola sacra», cioè il tavolo quadrato in pietra situato al centro dell'altare, spesso ricoperto da un baldacchino. Per tradurre questo termine abbiamo utilizzato il dizionario paleoslavo-greco-latino a cura di F. Miklosich (1862-1865): alla voce *trapeza* il termine latino corrispondente all'accezione che qui ci interessa è *mensā*. Consultando il dizionario latino-italiano *Olivetti* online, notiamo che la settima accezione della voce *mensā* è: «tavola dell'altare per i sacrifici». Nel dizionario italiano *Il Nuovo de Mauro* online, *mensa*, nella quarta accezione, è «il piano marmoreo dell'altare, su cui il sacerdote compie i riti dell'Eucaristia». Il *Vocabolario Treccani*, invece, alla terza accezione della voce *mensa*, riporta questa definizione: «nella liturgia cattolica, la parte superiore dell'altare, generalmente costituita da una lastra orizzontale di pietra (o di marmo) nel cui incavo centrale si trova il sepolcro con alcune reliquie di martiri e sulla quale il sacerdote celebra il sacrificio eucaristico; ma nella letteratura cristiana antica il termine fu variamente usato anche per indicare sia l'Eucaristia stessa, sia un altare eletto sulla tomba di un martire, sia la tomba stessa». Abbiamo ritenuto quindi opportuno adottare il termine *mensa*.

Altar'/Oltar': è la parte della chiesa situata oltre l'iconostasi («nelle chiese greche di rito ortodosso è una parte con tre porte che separa il presbiterio dallo spazio riservato ai fedeli»⁵). L'*altar'* è composto da tre absidi al cui centro troviamo la mensa, spesso coperta da un baldacchino. Dietro la mensa ci sono un candelabro a sette bracci, una grande croce e un'icona della Vergine (cfr. *altar'/oltar'* in Roty 1983). Anche se la traduzione sembra immediata, è opportuno cercare questo termine in Miklosich (1862-

³ *Vocabolario Treccani*, s.v. *narthex*, URL: <<https://www.treccani.it/vocabolario/narthex/>>

⁴ *Vocabolario Treccani*, s.v. *esonarthex*, URL: <<https://www.treccani.it/vocabolario/esonarthex/>>

⁵ *Il Nuovo De Mauro*, s.v. *iconostasi*, URL: <<https://dizionario.internazionale.it/parola/iconostasi>>

1865): alla voce *ol'tar'*, troviamo proprio il latino *altare*. La nostra scelta, quindi, è ricaduta sul sostantivo corrispondente italiano *altare* che usiamo però non nell'accezione di mensa, ma per indicare la parte della chiesa situata oltre l'iconostasi.

Pritvor': si tratta di un elemento architettonico diffuso anche nell'architettura occidentale conosciuto con il nome di narcece. È un vestibolo della chiesa, sui cui banchi sedevano i penitenti e i catecumeni, ai quali era vietato l'accesso alla navata. Oggi è utilizzato come oratorio dai monaci, mentre il clero e i fedeli vi si recano in processione durante i vesperi dei giorni di festa (cfr. *pritor* in Roty 1983). Miklosich (1862-1865) traduce questo termine con il latino *porticus*. Nel dizionario *Olivetti*, la traduzione italiana riportata è «atrio». Essendo un sostantivo di immediata comprensione, la nostra scelta è ricaduta su questo traduttore.

Epiteti riferiti a Dio e alla Madre di Dio

Passiamo ora ad analizzare gli epiteti riferiti a Dio e alla Madre di Dio. Come già accennato, nel testo sono presenti vari termini specifici della tradizione ortodossa che si riferiscono a Dio o alla Madre di Dio. Alcuni di questi richiedono un'attenzione particolare nella traduzione, poiché si rischia di incorrere in imprecisioni o in interpretazioni sbagliate (in presenza di differenze dottrinali). In particolare, richiedono una spiegazione più accurata i termini: *Pantokrator* (riferito a Dio); *Bogorodica*, *Vladyčica*, *Gospoža*, *stena* e *pokrov'* (riferiti alla Madre di Dio).

Per la traduzione di questi epiteti e attributi abbiamo fatto riferimento agli studi di M.C. Ferro e F. Romoli (Ferro, Romoli 2013; Ferro, Romoli 2014), che hanno messo in evidenza proprio la difficoltà di tradurre i testi della tradizione slava ecclesiastica per l'assenza di strumenti adeguati (Romoli 2016: 26). Questa assenza rende necessario l'uso di dizionari generalisti, che però, come vedremo nel corso della nostra analisi, spesso sono fuorvianti o non adatti a spiegare termini dell'ambito in questione (Ferro, Romoli 2013: 237). Da qui è nato il progetto, tuttora in corso, volto alla redazione di un *lexicon* paleoslavo-slavo ecclesiastico-russo-italiano, che raccolga termini religiosi e filosofico-teologici (Romoli 2016: 26).

Per una descrizione accurata del metodo utilizzato da Ferro e Romoli per analizzare e rendere in italiano il significato di tali termini, si rimanda agli articoli citati. L'applicazione di tale metodo da parte nostra prevede delle semplificazioni per ragioni di competenza⁶. La *ratio* dietro il lavoro svolto è, comunque, la seguente: quando ci siamo trovate di fronte a un appellativo o a un epiteto riferiti a Dio o alla Madre di Dio, abbiamo effettuato una ricerca sui dizionari di slavo ecclesiastico, quali Miklosich (1862-1865) e Sreznevskij (1893-1912), che forniscono una traduzione in latino e in greco (Sreznevskij anche in russo); ci siamo poi rivolte al dizionario monolingue russo *Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka. Vladimira Dalja* per un ulteriore riscontro. Raccolte tutte le informazioni necessarie, abbiamo scelto caso per caso un traduttore che fosse adatto al contesto e al registro di lingua del testo.

L'appellativo di Dio *Pantokrator'* (*Pandokrator'*) non è presente nei dizionari Miklosich (1862-1865) e Sreznevskij (1893-1912), tuttavia Miklosich (1862-1865) presenta il lemma *Pan'dokratorov'*, aggettivo per il quale restituisce l'equivalente latino *pantocratoris*. Consultando il *Vocabolario Treccani* si trova la voce *Pantocratore*

⁶ Si segnala che nella nostra analisi si è fatto talvolta riferimento a dizionari differenti da quelli usati da Ferro, Romoli 2013 e Ferro, Romoli 2014.

che chiarisce l'origine greca del termine e restituisce come prima definizione «che può tutto, onnipotente». Per non distaccarci dal testo originale abbiamo deciso di tradurre *Pantokrator* con il termine italiano *Pantocratore*, certo di lessico alto, ma comunque adatto al contesto, piuttosto che ricorrere a parafrasi quali *che tutto può, che tutto domina* o al traducevole *Onnipotente* che è più vicino al termine latino (Ferro, Romoli 2013: 239-240).

Per quanto riguarda l'appellativo *Bogorodica* i principali traduttori sono *Madre di Dio, Vergine, Deipara, Teotoco*. Abbiamo optato per l'utilizzo di *Madre di Dio* in quanto si tratta di un termine etimologicamente simile all'originale e che è adatto a tutti i contesti in cui appare nel testo. Solo in un'occorrenza abbiamo tradotto *Bogorodica* con *Deipara* per evitare delle ripetizioni che avrebbero eccessivamente appesantito il testo. Da evitare, invece, il termine *Madonna* in quanto si tratta di un attributo di tradizione latina utilizzato esclusivamente nella religione cattolica (Ferro, Romoli 2014: 100).

I termini *Vladyčica* e *Gospoža* sono simili nel significato, per entrambi infatti i dizionari restituiscono il traducevole *Signora*. Miklosich (1862-1865) fornisce inoltre la traduzione latina *domina*. In questo caso abbiamo deciso di alternare le traduzioni *Signora* e *Padrona* a seconda del contesto (Ferro, Romoli 2014: 101-102).

Il termine *stena*, che letteralmente significa muro, è in generale utilizzato in modo metaforico come attributo della Madre di Dio, per sottolineare il suo carattere di difesa e baluardo dei fedeli. Abbiamo optato per la traduzione *riparo* in quanto si tratta di un termine generico adatto al contesto in cui appare (Ferro, Romoli 2014: 110-111).

Il discorso è un po' più articolato per il termine *pokrov*. Questo, infatti, indica il manto indossato dalla Madre di Dio. Il riferimento è a un miracolo compiuto dalla Madre di Dio nel 902 d.C. Costantinopoli era sotto assedio e durante una funzione liturgica Andrea Salos (anche noto come il folle in Cristo) ebbe una visione della Madre di Dio che copriva i fedeli in preghiera con il suo manto. In memoria di questo miracolo fu anche istituita una festa liturgica. Il manto rappresenta quindi la protezione della Madre di Dio nei confronti dei fedeli. Per questo motivo abbiamo scelto di tradurre *pokrov* con il termine più generico *protezione*, in quanto in italiano non esiste un traducevole specifico che si rifaccia al miracolo in questione (Ferro, Romoli 2014: 106-107).

Citazioni bibliche

I testi che appartengono alla letteratura slava medievale sono ricchi di citazioni bibliche che spesso sono dirette, cioè sono segnalate al lettore nelle edizioni moderne tra virgolette e da speciali marcatori nel testo. In questo caso, chi scrive non nasconde di fare riferimento al testo biblico. Nell'introduzione ai miracoli, infatti, troviamo due riferimenti biblici: una citazione diretta da Rm 9,15 e un riferimento che richiama Mt 6,12. L'uso delle citazioni bibliche è finalizzato a creare un doppio livello di lettura: il primo corrisponde al significato letterale, il secondo al livello anagogico (Picchio 1977; Garzaniti, Romoli 2013). Per tradurre queste citazioni abbiamo prima svolto un lavoro di ricerca nella Bibbia russa⁷, sempre tenendo conto che chi scriveva citava spesso a memoria, e che pertanto si basava sulle proprie reminiscenze del testo biblico (ricordiamo che la prima Bibbia completa in slavo risale al XV secolo). Questo implica che le citazioni che troviamo nei testi non corrispondono in maniera letterale alle versioni attualmente in circolazione della Bibbia. Una volta individuata la citazione nella Bibbia russa, ci siamo servite della versione italiana secondo la Bibbia di Gerusalemme.

⁷ Bible online, URL: <<https://only.bible/>>

Onomastica e toponomastica

Passiamo ora a considerare il modo in cui abbiamo trattato l'onomastica e la toponomastica in traduzione.

Per quanto riguarda i nomi propri abbiamo distinto tra nomi di tradizione slava e nomi di tradizione greco-bizantina. Come è consuetudine fare, abbiamo traslitterato i primi (in ordine alfabetico: Andrej, Boris, Evfrosinija, Izjaslav, Jaroslav, Jurij, Konstantin, Lazar', Marija, Mikula, Nestor, Židislav) e tradotto i secondi (Luca, Manuele).

La stessa convenzione è stata applicata ai nomi dei luoghi. Abbiamo infatti tradotto il nome della città di Costantinopoli e il Santuario delle Blacherne, mentre abbiamo traslitterato i nomi delle città di Rostov, Murom, Vladimir, Rogoža, Perejaslavl', Tver' e del fiume Vazuza, per i quali manca un corrispettivo italiano; laddove però fosse presente un termine italiano, come nel caso di Moskva (Mosca), sarebbe buona norma adottarlo.

Alcuni luoghi menzionati nel testo hanno cambiato nome nel corso dei secoli o non esistono più (in particolare Brjachimov sulla Kama e Višgorod, oggi Vyshorod, indicato tra parentesi quadre nel testo). In questo caso abbiamo deciso di utilizzare e traslitterare la denominazione presente nell'originale (quindi quella che i luoghi avevano in passato) piuttosto che inserire il nome odierno. Questa scelta si rifà all'intenzione di mantenere un'accuratezza storica nella traduzione.

La Chiesa dalle cupole d'Oro (*Zlatoverchaja cerkov'*) di cui si parla nel testo è la Cattedrale della Dormizione di Vladimir (*Uspenskij sobor*). Pur esistendo dunque una denominazione ufficiale della cattedrale, abbiamo preferito restare aderenti al testo e tradurre *Chiesa dalle cupole d'Oro*.

Anche per quanto riguarda le Porte d'Oro (*Zolotyje vorota*) della città di Vladimir abbiamo deciso di tradurre rimanendo aderenti al testo originale invece di traslitterare il nome, poiché questo sarebbe rimasto oscuro ad un lettore che non conosca il russo. Inoltre, si tratta di un monumento che ha una denominazione anche in italiano.

Cultura materiale

Come accennato in precedenza, anche nell'ambito della cultura materiale incontriamo diversi termini slavi che non trovano corrispondenza in italiano.

Nel secondo miracolo vengono menzionati alcuni capi d'abbigliamento della moglie del pope: *kortel'*, *otlog'* e *uvisla*.

Prima di analizzare questi termini, è però necessaria una precisazione a proposito della «moglie del pope»: se il termine *pope* è entrato nella lingua italiana da diversi secoli⁸, il termine *popad'ja* non ha un traduttore specifico, e dev'essere reso, appunto, con questa perifrasi esplicita.

Per quanto riguarda *kortel'*, dalla definizione che ne dà Sreznevskij (1893-1912), ricaviamo che si tratta di un soprabito femminile, foderato di pelliccia. Nel caso degli altri due termini, per avere un'idea più chiara del tipo

⁸ Il *Nuovo De Mauro* riporta come data di prima attestazione della parola il 1611. *Il Nuovo De Mauro*, s.v. *pope*, URL: <<https://dizionario.internazionale.it/parola/pope>>

di indumento a cui si riferiscono, abbiamo effettuato un confronto con il testo russo: qui vengono tradotti rispettivamente con *bašlyk* (un tipo di copricapo⁹) e *ubrus* (una sorta di fazzoletto, di foulard¹⁰). Seguendo la strategia di generalizzazione, abbiamo proposto i termini *pelliccia*, *copricapo* e *fazzoletto*.

Nei miracoli sesto e settimo abbiamo incontrato delle difficoltà nella resa dei termini che designano alcuni oggetti. Per quanto riguarda *kuzn'*, se la traduzione latina data in Miklosich (1862-1865) è piuttosto generica («*res e metallo cuso factae*»), nel testo russo abbiamo la perifrasi *kovanye ukrašenija*, dove *ukrašenija* fa pensare a degli elementi ornamentali. Se è chiara la componente metallica dell'oggetto (a cui allude l'aggettivo *kovanyj*), dal contesto si deduce che si tratta di un recipiente, magari un'ampolla, poiché viene usato per prendere dell'acqua.

Il termine *voščanica*, invece, nello *Slovar' drevnerusskogo jazyka (XI-XIV vv.)*, è definito come «nebol'šoj sosud iz voska» («piccolo recipiente di cera»), mentre Miklosich (dove viene riportato come *voštanica*) fornisce il corrispondente latino «*vas inceratum*» (1862-1865). La traduzione latina consente di farsi un'idea più chiara dell'oggetto: trattandosi di un recipiente per raccogliere liquidi, è verosimile, però, che sia sigillato con la cera, piuttosto che fatto di cera.

È opportuno, inoltre, fare una riflessione riguardo a una coppia di espressioni che non appartengono agli ambiti sopra citati, il cui significato esatto resta, però, ancora incerto. All'inizio del terzo miracolo, un uomo viene colpito da una grave malattia, che gli causa la perdita della parola e la cancrena alla mano. Alla malattia in questione ci si riferisce prima con *ognennaja bolezn'* e poi con *lichaja bolest'* (*bolest'* è una variante di *bolezn'*). Non è chiaro di quale malattia si tratti e, in questo caso, la traduzione russa non viene in aiuto, poiché le espressioni utilizzate sono le stesse. La collocazione *ognennaja bolezn'* è riportata nel *Frazeologičeskij slovar' russkogo literaturnogo jazyka*, dove è indicata come espressione obsoleta per *lichoradka*, cioè febbre. Possiamo formulare due ipotesi riguardo al significato di questa espressione: date le gravi conseguenze sulla salute dell'uomo, è possibile che si tratti di una malattia specifica; o, più semplicemente, gli aggettivi *ognennyj* (che ha la radice di *ogon'*, fuoco) e *lichoj* (malvagio, cattivo), potrebbero alludere alla fase acuta di questo male. In ogni caso, poiché la denominazione esatta non è rilevante ai fini della comprensione del testo, per non incorrere in errori di interpretazione, abbiamo optato per un generico *malattia*.

Meritano, infine, alcune considerazioni due sostantivi che possono risultare di difficile comprensione al lettore estraneo alla cultura russa: *družina* ed *egumenato*.

Secondo la prima definizione (in base al contesto, è proprio questa accezione che ci interessa) fornita dal *Tolkovyyj Slovar' Ušakova* online, nell'antica Rus' la *družina* era la guardia armata del principe. Non esiste un corrispondente italiano del termine, ma spesso nelle traduzioni si trova in traslitterazione, come *družina*, appunto: a una perifrasi abbiamo, dunque, preferito la traslitterazione, per non appiattare troppo il testo alla cultura di arrivo e per favorire l'avvicinamento del lettore a una cultura distante (nel tempo e nello spazio) dalla propria.

Per quanto riguarda *igumen'stvo*, invece, non abbiamo optato per una traslitterazione, poiché un corrispondente italiano sembra esistere. L'egumenato è, infatti, un'istituzione della Chiesa ortodossa (non solo russa) che, pertanto, non è del tutto sconosciuto in Occidente. Il ruolo a cui si fa riferimento è quello dell'egumeno che, secondo

⁹ Nel *Tolkovyyj slovar' Ušakova online*, è definito come «caldo copricapo, spesso indossato sopra il berretto – cappuccio di panno con lunghe estremità» (trad. nostra). Si veda *Tolkovyyj slovar' Ušakova online*, s.v. *bašlik*, URL: <<https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=1745>>

¹⁰ La prima accezione riportata nel *Tolkovyyj slovar' Dalja online* è quella di «*plat, platok*», cioè «fazzoletto, scialle». Si veda *Tolkovyyj slovar' živago velikoruskago jazyka. Vladimira Dalja*, s.v. *ubrus*, URL: <<https://slovardalja.net/word.php?wordid=40828>>

quanto riportato nel *Vocabolario Treccani* online, è il «capo di una comunità monastica della Chiesa greca, carica corrispondente a quella di abate nella Chiesa latina»¹¹. Il termine *egumenato*, invece, non compare nei dizionari italiani consultati, ma se si effettua una ricerca su Internet se ne trovano numerose occorrenze: per tale motivo ci è parso opportuno utilizzare questo traduce.

¹¹ *Vocabolario Treccani*, s.v. egumeno, URL: <<https://www.treccani.it/vocabolario/egumeno/>>

Bibliografia

FERRO Maria Chiara, ROMOLI Francesca (2013), *Gli attributi di Dio. Per una traduzione slavo ecclesiastico-russo-italiano del lessico religioso e teologico-filosofico*, «Studi slavistici», X, Firenze University Press, p. 237-248.

FERRO Maria Chiara, ROMOLI Francesca (2014) *Appellativi e attributi della Madre di Dio. Per un lexicon slavo ecclesiastico-russo-italiano dei termini religiosi*, «Studi Slavistici», XI, Firenze University Press, p. 99-122.

GARZANITI Marcello, ROMOLI Francesca (2013), *Le funzioni delle citazioni bibliche nella letteratura della Slavia Ortodossa*, «Contributi italiani al XV Congresso Internazionale degli Slavisti (Minsk, 20-27 agosto 2013)», Firenze, Firenze University Press.

KOVALEV Vladimir (2019), *Il Kovalev. Dizionario russo-italiano. Ital'jansko-russkij slovar'*, Bologna, Zanichelli.

MIKLOSICH Franc (1862-1865), *Lexicon Paleoslovenico-Graeco-Latinum emendatum auctum*, Wien.

OSIMO Bruno (2011), *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli.

PICCHIO Roberto (1977), *The Function of Biblical Thematic Clues in the Literary Code of "Slavia Orthodoxa"*, SHi 1.

ROMOLI Francesca (2016), *Studi per un lexicon plurilingue dei termini religiosi e filosofico-teologici. Ancora a proposito degli appellativi e degli attributi della Madre di Dio*, «Stephanos», 5, p. 26-44.

ROTY Martine (1983), *Dictionnaire russe-français des termes en usage dans l'Eglise russe*, Paris, Institut d'études slaves.

SREZNEVSKIJ Izmail Ivanovič (1893-1912), *Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka po pis'mennym pamjatnikam*, I-III, Sankt-Peterburg.

SUMNIKOVA Tat'jana Alekseevna (2011), *Skazanie o čudesach Vladimirskoj ikony Božiej Materi*, «Žurnal'nyj klub Intelros. Istorija filosofii», 16, p. 19-34.

Sitografia

«Bašlik», In: *Tolkovyj Slovar' Ušakova online*, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=1745>>.

Bible online, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://only.bible/>>.

«Družina», In: *Tolkovyj Slovar' Ušakova online*, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=14441>>.

«Egumeno», In: *Vocabolario Treccani*, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://www.treccani.it/vocabolario/egumeno/>>.

«Esonartece», In: *Vocabolario Treccani*, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://www.treccani.it/vocabolario/esonartece/>>.

La Sacra Bibbia in italiano in Internet, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://www.laparola.net/>>.

«Iconostasi», In: *Il Nuovo De Mauro*, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://dizionario.internazionale.it/parola/iconostasi>>.

«Mensa», In: *Dizionario Latino Olivetti*, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-flessione.php?parola=mensa>>.

«Mensa», In: *Il Nuovo De Mauro*, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://dizionario.internazionale.it/cerca/mensa>>.

«Mensa», In: *Vocabolario Treccani*, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://www.treccani.it/vocabolario/mensa/>>.

«Nartece», In: *Vocabolario Treccani*, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://www.treccani.it/vocabolario/nartece/>>.

«Ognennaja Bolezn'», In: *Frazeologičeskij slovar russkogo literaturnogo jazyka*, consultato il 10/09/2024, URL: <https://phraseology.academic.ru/388/%D0%9E%D0%B3%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B1%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B7%D0%BD%D1%8C>.

«Pantocreatore», In: *Vocabolario Treccani*, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://www.treccani.it/vocabolario/pantocreatore/?search=pantocr%C3%A0tore%2F>>.

«Pope», In: *Il Nuovo De Mauro*, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://dizionario.internazionale.it/parola/pope>>.

«Portičūs», In: *Dizionario Latino Olivetti*, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-flessione.php?parola=porticus>>.

«Ubrus», In: *Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka. Vladimira Dalja*, consultato il 10/09/2024, URL: <<https://slovardalja.net/word.php?wordid=40828>>.

«Voščanica», In: *Slovar' drevnerusskogo jazyka (XI-XIV vv.)*, consultato il 10/09/2024, URL: <https://old_russian.academic.ru/2474/%D0%B2%D0%BE%D1%89%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B0>.

Premessa

I saggi presentati in questa sezione sono stati prodotti nell'ambito dell'insegnamento «Letteratura inglese» del Corso di Laurea Magistrale in Linguistica e Traduzione (Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, a.a. 2023-2024). Il corso, intitolato «*Polyprometheism: le metamorfosi del moderno Prometeo*», ha avuto come oggetto l'esplorazione del mitologema prometeico nella letteratura anglofona, come figura archetipica della soglia tra polarità in perpetua e dinamica contrapposizione: civilizzazione e rivoluzione; divinità e umanità; potere e libertà; umanesimo e post(trans)umanesimo; creazione e conoscenza; identità e nominazione; futurizzazione e defuturizzazione; scienza e immaginazione; genitorialità e filiazione.

Le lezioni, prevalentemente di taglio seminariale, hanno visto la partecipazione attiva e fruttuosa delle studentesse e degli studenti, i quali hanno esplorato con entusiasmo, e sotto la mia supervisione, le molteplici forme storicamente attestate di appropriazione letteraria della figura di Prometeo, spaziando dal racconto mitologico alla letteratura europea. L'attenzione si è poi concentrata su tre opere determinanti per l'evoluzione di questa figura all'interno del processo di sviluppo diacronico dell'immaginario collettivo anglofono, dal classico al moderno Prometeo: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818 e 1831), di Mary Wollstonecraft Shelley, *Prometheus Unbound* (1820), di P.B. Shelley, e *Frankenstein Unbound* (1973) di Brian Aldiss. Una parte del corso è stata inoltre dedicata all'esplorazione del mitologema in chiave psicodinamica, in particolare attraverso il confronto della figura di Prometeo con l'archetipo junghiano del *trickster* e con il bachelardiano "complesso di Prometeo".

I saggi di Sara Biondi, Antonio Colona, Laura Galluzzi, Vittoria Lami e Pierpaolo Toso attestano, accanto all'impegno e la serietà di questi giovani e promettenti studiosi, l'enorme versatilità transculturale, multimediale e transtorica di Prometeo, una figura archetipica che si manifesta in epoche, generi letterari e media differenti, rinnovandosi perpetuamente ma custodendo intatta la propria irriducibile, titanica natura, come sulla rupe del mito originario.

Simona Beccone,

Docente di **Letteratura Inglese** presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Big Hero 6: tra parcellizzazione prometeica e narratologia applicata

Sara Biondi

sarabiondi@outlook.com

ABSTRACT: The purpose of this article is to establish a dialogue between the movie *Big Hero 6* and the Promethean mythologem to demonstrate how, in both cases, the Promethean elements do not focus on a central character but are fragmented into and disseminated among several actants. This investigation will also be accompanied by a psychodynamic analysis of the protagonists and a teleological-axiological interpretation of their actions.

PAROLE-CHIAVE: *Big Hero 6*, Mitologema, Parcellizzazione, Psicologema, Archetipo.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Simona Beccone, docente di Letteratura inglese.

Introduzione

L'obiettivo alla base di questo lavoro è mettere in dialogo il film *Big Hero 6* con il mitologema e psicologema prometeici. *Big Hero 6* è un film d'animazione del 2014 realizzato in collaborazione da *Walt Disney Pictures* e *Marvel Studios*, regia di Don Hall e Chris Williams¹.

Si desidera avvalorare l'ipotesi interpretativa secondo la quale, nell'opera cinematografica, gli elementi prometeici che, come vedremo, si polarizzano assiologicamente in positivi e negativi, non si focalizzano su un personaggio centrale, ma si parcellizzano in più attanti. Il testo si presenta diviso in nove parti volte ad analizzare narratologicamente i fatti principali della fabula di *Big Hero 6* da un punto di vista narratologico. Una parte di questo contributo sarà inoltre dedicata all'esplorazione dei personaggi centrali del film in chiave psicodinamica. Infine, a un inquadramento teleologico-assiologico degli eventi più importanti, segue la sezione dedicata alle conclusioni: verranno presentati i risultati ottenuti dall'applicazione del mitologema e psicologema prometeico all'opera cinematografica.

Tra parcellizzazione prometeica e narratologia applicata

Come accennato nello spazio introduttivo, si è preferito focalizzare l'indagine della parcellizzazione prometeica su quegli attanti nei quali sono stati riscontrati i tre più salienti tratti fenomenologici e caratteriali del mito: la figura proiettata nel futuro e nel progresso che si spende per offrire al mondo un'esistenza migliore applicando

¹ <https://www.mediatecatoscana.it/wp-content/uploads/2020/03/Big-Hero-6_Rassegna_Stampa.pdf>.

le regole del pensiero razionale, il plasmatore di strumenti tecnologici sofisticati, animati con mezzi scientifici e, infine, la connessione all'elemento naturale del fuoco².

Si è deciso inoltre di incrociare questa selezione con una ricerca semiologica mirata a ricostruire il valore antropologico dei personaggi a partire dalla loro onomastica. In *Big Hero 6* ogni nome proprio è parlante poiché rappresenta simbolicamente aspetti dell'attante o funzioni che esso svolge nella storia³. In ordine di apparizione si riportano:

Hiro, nome polisemico giapponese riconducibile agli aggettivi «abbondante, generoso» (Koop e Inada 1922: 80).

Tadashi, nome giapponese che a seconda del sistema di scrittura è traducibile con «sincero, onesto» (Koop e Inada 1911: 356).

Robert, nome gotico-germanico che significa «illustre per gloria» (Burgio 1992: 303).

Alistair, variante anglicizzata del nome greco Alexandros: «protettore degli uomini» (Burgio 1992: 37).

Yōkai, nome di origine cinese che significa «ambiguo, dubbio» (Foster 2009: 13). Utilizzato anche nella cultura giapponese come sostantivo per indicare esseri soprannaturali tanto spaventosi quanto giocosi.

Una volta acquisite queste prime competenze di codice di lettore ideale, è possibile riscontrare il dualismo tra la tradizione giapponese e anglo-americana dell'onomastica anche nello spazio narrativo nel quale si verificano le vicende. Il film è ambientato nella città californiana di *San Fransokyo*, concepita in un futuro alternativo e hi-tech che è un ibrido tra San Francisco e Tokyo. La metropoli ospita l'università di robotica *San Fransokyo Institute of Technology* (SFIT), luogo di altissima valenza semico-simbolica.

Plasmatore e soggetto tecnologico

«I'm not giving up on you»⁴ (Tadashi Hamada).

Tadashi, studente presso la SFIT, è rappresentazione positiva del prometeico e dell'archetipo junghiano del *senex*. Sin dalle prime scene, Tadashi si mostra come un personaggio alimentato dal valore etico dell'altruismo e della difesa della vita in ogni sua forma. Per questo, si dedica a sfruttare il suo straordinario intelletto a beneficio dell'umanità. Grazie all'instancabile impegno e duro lavoro che lo contraddistinguono, ha brillantemente portato a termine il suo programma d'azione di plasmatore assemblando Baymax, un operatore sanitario personale robot.

«The only limit is your imagination»⁵ (Hiro Hamada).

Hiro, fratello minore di Tadashi, è un ragazzo eclettico che sin da piccolo ha mostrato un ingegno così spiccato da diplomarsi a 13 anni, superando in potenzialità intellettive i coetanei e ben presto anche il fratello. Questo

² Sul concetto di evoluzione mitopoietica di Prometeo si vedano Callahan 1991, Hillman 2014.

³ Sul concetto di nomi propri correlati a valori lessicali si veda Robbins 2023.

⁴ *Big Hero 6* (2014), min. 00:15:15.

⁵ *Big Hero 6* (2014), min. 00:19:29.

fattore è responsabile del suo isolamento dagli altri e della volontà di non conseguire un titolo di studio universitario, bensì di coltivare le sue illimitate conoscenze di robotica da autodidatta. Inizialmente, l'unica occupazione di Hiro è costruire *microbot* da combattimento per competere e lucrare sulle gare clandestine della città. Di fronte a questo spreco di talento, Tadashi fa emergere il suo psicologema di *senex*, da buon fratello maggiore volenteroso di guidare Hiro verso un uso più responsabile del suo genio. Lo sfida a candidarsi alla SFIT, spiegando che per essere accettato è necessario impressionare il professor Robert Callaghan in occasione della fiera annuale di ammissione all'università. Per aggiudicarsi l'accesso, Hiro si dedica in maniera inflazionata alla riproduzione in serie dei *microbot* e di un trasmettitore neurocranico che ne permette il controllo telepatico. La genialità di quest'invenzione susciterà l'interesse delle due figure più influenti dell'università: Robert Callaghan e Alistair Krei.

«My students go on to shape the future»⁶ (Robert Callaghan).

Callaghan è un docente e direttore dei laboratori di robotica della SFIT, nonché il membro più importante della commissione per l'accesso all'università. È celebre nella comunità scientifica per aver inventato i servomotori e i cuscinetti elettromagnetici.

«We were asked to do the impossible. That's what we did»⁷ (Alistair Krei).

Oltre a essere il secondo membro più importante della commissione per l'accesso all'università, Krei è fondatore della *Krei Tech*: un'illustre azienda di prodotti tecnologici avanzati e innovativi.

Questo personaggio sfrutta la tecnologia a fini di lucro, a differenza di Callaghan, il quale predilige la ricerca accademica a discapito del suo utilizzo commerciale. Questa loro incolmabile distanza di pensiero è esemplificata efficacemente nelle interazioni che hanno con Hiro al termine della sua presentazione. Krei afferma: «I want your microbots at *Krei Tech*»⁸ e Callaghan, invece, sostiene: «You can continue to develop [your microbots], or you can sell them to a man who's only guided by his own self-interest»⁹.

Analizzando il loro fare discorsivo secondo le funzioni della comunicazione di Jakobson è evidente che la produzione testuale del primo si carica di una spiccata funzione emotiva, incentrata sull'egoità del personaggio, a differenza del secondo che produce un testo di funzione conativa.

Il fuoco: elemento distruttore e trasformatore

Proseguendo con la lettura del film in chiave narratologica, il racconto continua nel suo sviluppo con una prima manifestazione di quello che Tomasevskij (1978: 186) definisce «motivo legato». Esattamente come l'immagine archetipica ambivalente di Prometeo, il motivo legato più importante di *Big Hero 6* non poteva che essere connesso all'elemento ambivalente per eccellenza: il fuoco o, in questo caso, un improvviso incendio che divora l'università al termine della fiera. Tadashi apprende da una studentessa che Callaghan è lì rimasto bloccato all'interno ed espleta, così, il suo programma d'azione di difensore della vita offrendosi di entrare per soccorrerlo,

⁶ *Big Hero 6* (2014), min. 00:14:18.

⁷ *Big Hero 6* (2014), min.01:04:57.

⁸ *Big Hero 6* (2014), min.00:20:13.

⁹ *Big Hero 6* (2014), min. 00:20:22.

affermando: «someone has to help». Dopo essersi precipitato nella struttura, questa esplose violentemente con ancora Tadashi e Callaghan all'interno.

In questa scena la commistione di tratti oscuri e luminosi del fuoco è più che mai evidente: stronca due vite, distrugge un edificio e trasforma la SFIT, in termini di Greimas (2000: 126), da uno spazio «euforico» a uno «disforico». Oltre a essere determinante per lo sviluppo della trama successiva, l'incendio è un evento che trasforma irreversibilmente la psicologia dei personaggi, le cui forme archetipiche acquisiscono ora dei tratti ben distinti.

Grazie ai contributi di Hillman (2014) e Bachelard (1964), il mitologema prometeico è interpretabile anche come forma della psiche umana, ovvero, come psicologema. Il Prometeo moderno è quindi risemantizzato come un ambizioso che sfida l'autorità costituita per portare innovazione e, a questo scopo, è propenso a forzare i tempi o, ancora, a ingannare e violare le leggi della vita. Avvalendosi di queste nozioni, è possibile studiare la fenomenologia dei personaggi secondo il paradigma archetipico dell'Ombra e del *Trickster*.

Ricostruzione della *fabula*

Nel corso della narrazione cinematografica, attraverso un'analepsi, lo spettatore apprende che l'incendio è stato appiccato da Callaghan stesso il quale, in realtà, è riuscito a salvarsi dall'esplosione impossessandosi del neurotrasmettitore per il controllo dei *microbot*. Le azioni di Callaghan, ora nel suo doppio Yōkai, sono dettate da due moventi correlati tra loro. Il professore ha rubato i *microbot* di Hiro per vendicarsi di Krei il quale, in passato, ha condotto un esperimento sul teletrasporto quantico. Per questo progetto ha coinvolto come pilota della navicella Abigail Callaghan, la figlia del professore, la quale, pochi secondi dopo aver varcato la soglia del portale, è rimasta bloccata nell'alterazione spazio-temporale. Costruendo un parallelismo con il mitologema classico, è possibile rilevare delle affinità tra Abigail e Pandora. Sebbene la prima non presenta le caratteristiche comportamentali della seconda, risulta comunque essere origine di discordia tra altri due attanti.

L'archetipo Ombra

L'archetipo Ombra è illustrato da Jung (2019: 38) come un'entità che rende visibili aspetti inconsci e regressivi del singolo, aspetti che quest'ultimo non accetta come facenti parte della propria personalità. Nel film è perfettamente incarnato da Yōkai, doppio oscuro e brutale che porterà Callaghan alla follia e all'ignominia. Nonostante l'affermato professore a primo impatto risulti essere una figura positiva, in realtà, è profondamente corrotto a livello morale e psichico. Proprio come il Prometeo romantico, manifesta l'elemento della liminalità, tipico del satanico, in quanto personaggio caratterizzato da un'iniziale purezza che, col progresso della catabasi, resta solo un lontano ricordo.

L'archetipo del *Trickster*: Robert Callaghan

L'acquisizione di questa nuova competenza di codice di lettore ideale permette di avvalorare la tesi di Callaghan anche come *Trickster*. Si tratta di un archetipo dotato di tratti fenomenologici ben definiti: sovvertitore dello *status quo* che assottiglia i confini tra polarità in contrapposizione come verità e menzogna, lecito e illecito servendosi delle sue capacità retoriche e manipolatorie¹⁰. Lo studio di questa figura risulta essere interessante anche da un punto di vista narratologico in quanto funge da cerniera dell'intreccio, producendo una trasformazione della situazione narrativa. Proprio come il *Trickster*, anche Callaghan è un soggetto menzognero che intesse le fila nascoste della vicenda principale. Nascoste come le fattezze del suo volto, coperto da una maschera *kabuki* usata per portare avanti il suo programma d'azione di ladro. La scelta di menzionare indirettamente il teatro *kabuki* autorizza a mettere in dialogo *Big Hero 6* con questo elemento della tradizione giapponese. In tali rappresentazioni la staticità degli attori suggerisce l'idea di trascendenza dei limiti del presente e universalità delle tematiche calcate sulla scena. L'utilizzo della maschera diventa simbolo di un'atemporalità dei valori, tra i quali benevolenza, empatia e autocontrollo: virtù esaltate nei *Bushidō* degli eroici samurai e, proprio per questo, assenti in *Yōkai*.

Essenziale ricordare che Callaghan si è appropriato illecitamente dei *microbot* e del neurotrasmettitore di Hiro come strumento per i suoi scopi di vendetta. Interessante notare come l'interpretazione allegorica di Prometeo formulata da Boccaccio (1998: 449-459), nel film sia ribaltata nel suo contrario. Difatti, *Yōkai* ladro non è vettore di civilizzazione, ma bensì portatore di distruzione e, più in generale, rappresentazione di istinti brutali e animaleschi diametralmente opposti all'idea di cultura e civiltà umana.

Hýbris reazionaria e rivoluzionaria

Yōkai pecca di *hýbris* reazionaria per la sua volontà di ricostruire il portale al fine di trascinarvi all'interno Krei e tutto il suo impero. Il suo orgoglio è rappresentato dalla frase «my daughter is gone because of your arrogance! You took everything from me, now I'm taking everything from you!»¹¹. Con questa dichiarazione Callaghan esibisce la sua istintualità brutale attraverso il processo psicologico della proiezione: estroietta su un altro soggetto caratteristiche negative di sé che, a livello conscio, non accetta. Scagliarsi contro Krei è un meccanismo attraverso cui il professore nega l'evidenza di essere lui il vero criminale arrogante. Esaminando con più attenzione la frase soprariportata, si può evincere che l'attante reagisce alla scomparsa di Abigail applicando la legge del taglione. Arreca al suo nemico un'uguale lesione a quella subita legittimando la giustizia delle azioni che sta per compiere: essendo lui la prima parte lesa, si investe del diritto di distruggerlo.

Se Callaghan pecca di *hýbris* reazionaria, a sua volta Krei pecca di *hýbris* rivoluzionaria. Pur di ottenere investitori per il suo progetto di teletrasporto quantico, in occasione di una dimostrazione al governatore americano, Krei ignora volontariamente delle irregolarità nei valori del campo magnetico del portale: decisione che ha condotto al fallimento dell'esperimento e alla presunta morte di Abigail.

¹⁰ Per ulteriori approfondimenti sulla figura del *Trickster* si vedano Callahan 1991, Maurone 2002.

¹¹ *Big Hero 6* (2014), min. 01:17:17.

L'archetipo del *Trickster*: Hiro Hamada

Un altro personaggio che mostra tratti dell'archetipo del *Trickster* è Hiro il quale, dalla morte del fratello, ne eredita il motto «look for a new angle»¹². Nella soluzione dei problemi, infatti, occorre essere in grado di rompere con gli schemi, cambiare prospettiva e dinamizzare i processi cognitivi momentaneamente in stallo.

In seguito al sacrificio di Tadashi, Hiro trova nella sua creatura, Baymax, un amico, nonché compagno fondamentale per fare chiarezza sulla natura dell'incendio. A questo scopo, però, lo trasforma in un colosso da combattimento realizzandogli un'armatura e codificando un chip contenente mosse di karate.

Durante un primo scontro con Yōkai nel quale, senza rimorso, il criminale confessa di aver abbandonato Tadashi al suo tragico destino, Hiro viola il protocollo di Baymax. Senza il consenso del compagno, gli rimuove il chip di operatore sanitario e mantiene quello da combattimento per poi ordinarli di uccidere Callaghan. In questa scena lo spettatore attento rileva l'inserimento di due elementi dell'immaginario collettivo nipponico: le arti marziali e l'introiezione della colpa prometeica altrui nelle vittime.

È autoevidente l'elemento del *thanatos*: mortifero nel primo caso e distruttivo nel secondo. Baymax in quanto karateka e ancor di più in quanto operatore sanitario è familiare con i centri energetici vitali e letali del corpo umano. Malgrado il robot sia stato inizialmente costruito per sfruttarli al fine di rigenerare e preservare la salute, quando privato del corrispettivo chip, agisce per condurre la vittima designata alla morte. È legittimo dedurre che siano proprio tali componenti elettronici a costituire la coscienza di Baymax e a permettergli di elevarsi dalla condizione di mero automa.

Considerazioni come queste sono ascrivibili alla consuetudine giapponese di riportare negli *anime* e nei *manga* preoccupazioni per gli effetti negativi del prometeico tecnologico. L'esperienza della bomba atomica ha segnato così a fondo la psicologia collettiva che nei prodotti culturali la colpa altrui è stata introiettata nell'immaginario delle vittime. Vittime come Baymax il quale, essendo privo di una coscienza propriamente detta, non poteva che agire come il robot quale è.

Hiro commette una violazione della norma che, a suo giudizio, è funzionale al rispetto di una norma più ampia: ottenere giustizia per la morte di Tadashi. Risulta evidente che il ragazzo è mosso dalla convinzione di far prevalere gli aspetti libertari, legati all'autodeterminazione individuale e all'autonomia decisionale. In realtà, prevaricando sulla vera essenza di Baymax, le sue azioni riflettono gli aspetti psicologici e attanziali legati all'ambito dell'autoritarismo, dell'ingiustizia, dell'ineguaglianza.

Alla luce di questi eventi è possibile riscontrare come, in quanto *Trickster*, né la condotta di Hiro né di Callaghan siano giudicabili secondo una visione strettamente manichea. Sarebbe riduttivo sostenere che entrambi siano colpevoli ma, allo stesso tempo, non possono neppure essere considerati innocenti. Entrambi, infatti, hanno mostrato l'elemento negativo del prometeico seppur soltanto perché accecati dall'opprimente senso di vuoto che la morte di una persona cara ha lasciato nella loro vita.

¹² *Big Hero 6* (2014), min. 01:20:07.

Tra riscatto e compassione: Baymax e Hiro Hamada

Per Hiro, tuttavia, il percorso di riscatto e riscoperta del valore della compassione inizia quando Baymax, sempre più umano e sempre meno robot, lo invita a riflettere sulla convinzione che la morte di Callaghan lo farà davvero sentire meglio. A sostegno del contrario, con un'analessi, gli mostra alcuni degli ottantaquattro tentativi necessari a Tadashi per il perfezionamento di Baymax, al quale non si è mai arreso perché fortemente motivato ad aiutare quante più persone possibili. Così facendo, il robot diventa personificazione degli aspetti positivi della personalità di Tadashi e, di riflesso, di Hiro. Aspetti legati al valore della speranza e alla possibilità di concepire una rivoluzione non violenta. Alla fine del video, Hiro acquisisce consapevolezza delle sue ultime azioni nelle quali non si riconosce e decide di prendervi le distanze. Il recupero da parte di Hiro del suo programma d'azione di difensore della vita latentizzato è lampante nella frase che rivolge a Yōkai durante lo scontro finale: «our programming prevents us from injuring a human being»¹³.

Mentre il portale quantico è sul punto del collasso, Baymax rileva all'interno la presenza di Abigail, ancora viva. Senza pensarci due volte Hiro afferma: «she's alive in there. Someone has to help»¹⁴. Da un punto di vista di organizzazione logico-sintattica della frase, è significativo rilevare come questa si connoti di una funzione poetica. Il testo è orientato sul livello del messaggio, al fine di attirare l'attenzione dello spettatore sul fatto che Hiro abbia appositamente ripetuto le stesse parole pronunciate da Tadashi prima di morire. Dopo essersi precipitati all'interno del varco, Baymax e Hiro ritrovano Abigail ma, nel tragitto per raggiungerla, i propulsori dell'armatura del primo vengono danneggiati. Pur di salvare Hiro e la figlia di Callaghan in tempo, il robot si sacrifica usando il suo pugno a razzo come spinta per farli uscire dal portale, nel quale rimane rinchiuso.

Il trionfo della libertà e dell'autodeterminazione individuali

In seguito a un'ellissi, lo spettatore è invitato a ricostruire la logica degli eventi successivi alla perdita di Baymax. La narrazione riprende *in medias res* mostrando Hiro che, nel vecchio laboratorio di Tadashi, scopre il chip sanitario di Baymax nel palmo del pugno a razzo. È plausibile colmare il vuoto informativo ipotizzando che prima di separarsi, da non visto, Baymax si sia rimosso il componente elettronico lasciandolo nel pugno affinché Hiro lo utilizzasse per ricostruirgli un nuovo corpo. Il film si conclude con i due amici che, dopo la riattivazione di Baymax, si scambiano un abbraccio.

Conclusioni

Big Hero 6 è un film d'animazione che presenta un futuro alternativo nel quale viene indagata la correlazione tra progresso tecnologico e morale: come avere la certezza che al primo corrisponda necessariamente il secondo?

In quanto appartenente al genere fantascientifico, il film esplora tematiche affini ai generi letterari della *hard sci-fi* come la descrizione dettagliata e verosimile di componenti tecnologici (es. «magnetic-bearing servos» o

¹³ *Big Hero 6* (2014), min. 01:23:20.

¹⁴ *Big Hero 6* (2014), min. 01:24:34.

«hyperspectral cameras»¹⁵) o ancora della *British New Wave* quali l'attenzione allo stato psicologico e al contesto relazionale nel quale i personaggi agiscono.

Nel film si rileva anche l'inserimento di un concetto tipico della letteratura postmoderna: l'entropia. In *Big Hero 6* tale fenomeno è analizzato sia da una prospettiva esterna che interna agli attanti. Nel primo caso, è intesa come distruzione antropica dell'equilibrio sistemico rappresentata, per esempio, dal ritorno in funzione del portale o ancora dall'introiezione della colpa altrui nell'immaginario delle vittime: risultato dell'esperienza della bomba atomica. Nel secondo caso, il concetto di entropia è applicato alla mente dei personaggi, i quali, in un primo momento, sembrano essere centrati e con identità forti: caratteristiche che nel tempo vengono alterate. I percorsi trasformativi della psiche di Callaghan e di Hiro, benché possano sembrare affini, presentano una differenza sostanziale. L'integrità etica del professore intraprende un processo di catabasi che lo conduce allo sgretolamento del sé e alla prevaricazione di Yōkai. Il percorso mentale di Hiro, invece, ricalca quello del cammino dell'eroe. Dall'abisso morale riemerge grazie a un'anabasi in cui l'umano si eleva allo spirito attraverso la compassione, sentimento che prova verso Callaghan quando comprende che per lui la violenza è inevitabile e giusta da infliggere.

In ultimo, si desidera offrire un'interpretazione dell'onomastica dei personaggi alla luce delle considerazioni attanziali e psicologiche esposte nel saggio. Si osservano due casistiche opposte: nomi in cui vi è una corrispondenza tra significato etimologico e fenomenologia attanziale (Hiro, Tadashi e Yōkai) e nomi al cui significato etimologico viene applicato il procedimento antifrastico (Robert e Alistair). Esaminando quest'ultima casistica è interessante riscontrare come, sebbene Robert significhi «illustre per gloria» (Burgio 1992: 303), le azioni di questo personaggio sono tutt'altro che gloriose, bensì contaminate dalla sete di potere e rivalsa contro il nemico. Alistair significa «protettore di uomini» (Burgio 1992: 37), ma l'unica persona che Krei tutela è sé stesso dal momento che, pur di consolidare la sua posizione socioeconomica, non si è fatto scrupoli a mettere a repentaglio la vita di Abigail.

Per quanto si possa pensare che il film sia destinato a un pubblico infantile, è chiaro che dei bambini non possono comprendere a fondo la sottigliezza del racconto di formazione che è *Big Hero 6*. Un'opera cinematografica che, senza dubbio, necessita di essere riguardata più volte al fine di pervenire a un'interpretazione quanto più possibile all'altezza della sua complessità segnica, psicologia e simbolica.

¹⁵ *Big Hero 6* (2014), rispettivamente min. 00:13:39 e 00:12:38.

Bibliografia

BACHELARD Gaston (1964), *Psychoanalysis of Fire*, Londra, Routledge e Kegan Paul.

BOCCACCIO Giovanni (1998), «Genealogie deorum gentilium», In: Zaccaria V., Branca V., (dir.) *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, p. 449-459.

BURGIO Alfonso (1992), *Dizionario dei nomi propri di persona*, Terni, Hermes Edizioni.

CALLAHAN Tim (1991), *Devil, Trickster and Fool*, «Mythlore», 4, 17, p. 29-34, 36.

FOSTER Michael Dylan (2009), *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yōkai*, Berkeley, University of California Press.

GENETTE Gerard (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.

GREIMAS Algirdas Julien (2000), *Semantica strutturale. Ricerca di un metodo*, Roma, Meltemi Editore.

HILLMAN James (2014), *Figure del mito*, Milano, Adelphi.

JUNG Carl Gustav (2019), *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri.

KOOP Albert James e INADA Hogitaro (1922), *Japanese Names and How to Read Them: A Manual for Art Collectors and Students*, Londra, Bernard Quaritch.

MAURONE Joseph (2002), *The Trickster Icon and Objectivism*, «The Journal of Ayn Rand Studies», 2, 3, p. 229-258.

NITOBÉ Inazo (2021), *Bushido. L'anima del Giappone*, Varese, Crescere edizioni.

ROBBINS Dorothy Dodge et al. (2023), *Literary Onomastics*, Lanham, Rowman & Littlefield.

TOMASEVSKIJ Boris (1978), *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli.

Sitografia

«Big Hero 6 - Rassegna stampa», In: *Mediateca Toscana Lanterne Magiche*, consultato il 08/09/2024, URL: <https://www.mediatecatorcana.it/wpcontent/uploads/2020/03/Big-Hero6_Rassegna_Stampa.pdf>.

«Yokai: Ghosts & Demons of Japan», In: *Museum of International Folk Art*, consultato il 08/09/2024, URL: <<https://yokai.moifa.org/#/>>.

Filmografia

Big Hero 6 (2014), diretto da Don Hall e Chris Williams, Stati Uniti, Walt Disney Pictures.

Promethean Perspectives in Cinema: A Comparative Analysis

Antonio Colona

antoniocolona16@gmail.com

ABSTRACT: This paper aims to conduct a comparative and contrastive analysis of three movies and examine their relationship with the Promethean mythologem. Additionally, I will investigate the interesting aspects emerging when the main characters of the films are analyzed and compared to the figure of Prometheus as envisaged, in particular, in Mary Shelley's *Frankenstein*. The movies chosen for this analysis are *Oppenheimer* (2023), *The Current War* (2017), and *A.I. – Artificial Intelligence* (2001). All three films possess a strong Promethean charge, each combining different aspects of the mythologem and offering an additional Promethean perspective to the syntax of cinema.

PAROLE-CHIAVE: Prometheus, *Frankenstein*, Mary Shelley, Cinema, Mythologem.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Simona Beccone, docente di [Letteratura inglese](#).

Oppenheimer (2023)

We have to make the politicians understand, this isn't a new weapon. It's a new world. I'll be out there doing what I can, but you... you're an American Prometheus. A man who gave them the power to destroy themselves [...] (*Oppenheimer* min. 00:48:15)

The first movie to be analyzed is *Oppenheimer* (2023), written, directed, and produced by Christopher Nolan and it is based on the 2005 biography *American Prometheus* by Kai Bird and Martin J. Sherwin. This movie displays many aspects of the Prometheus mythologeme, and it does it in a more explicit manner. As a matter of fact, in the very first scene of the film, this is precisely what it can be read: «Prometheus stole the fire from the Gods and gave it to men. For this, he was chained to a rock and tortured for eternity» (*Oppenheimer* min. 00:01:02). It is evident, therefore, that this is a highly explicit reference to the mythologem that Aeschylus recounts in his tragedy *Prometheus Bound*.

The work can be classified in the biopic genre as it is centered on the historical figure of Julius Robert Oppenheimer, in this case portrayed by the actor Cillian Murphy. Oppenheimer was an American physicist involved during World War II in the “Manhattan Project”, whose goal was very specific: to find the quickest and most effective way to develop an atomic weapon capable of ensuring the definitive superiority of the U.S. military, especially over the Nazi regime.

Oppenheimer is dense with details, laden with pathos, and primarily structured through dialogues that form its backbone. What's more, the film is not linear; in fact, from the very beginning, a bilinear narrative is presented: one in color and one in black and white. The black-and-white narrative is projected towards the future, as suggested by the nature of the dialogues presented with this chromatic choice: for example, discussions about the explosion of the atomic bomb or the consequences it is having in the world. The colored narrative, on the other

hand, focuses on the timeline of the bomb's development and how Oppenheimer came to lead this project. This cinematic dichotomy invites viewers to oscillate between past and future, facilitating a nuanced exploration of Oppenheimer's moral conundrums and existential dilemmas. In fact, depending on the perspective we choose to adopt, we are presented with either flashbacks or flash-forwards. Both timelines intertwine and add complexity to the movie.

However, film critics have divergent interpretations of the narrative chromatic symbolism. Some posit that the color timeline simply represents the scientist's point of view, while the black-and-white timeline represents the perspective of Lewis Strauss, the entrepreneur portrayed by Robert Downey Jr., who brings the protagonist of the story to trial.

As mentioned above, the dialogues are the movie's cornerstone and, as in *Frankenstein*, through them, we can delve into the characters psychology and analyze them. So, who is Oppenheimer, or the “modern Prometheus”? In crafting the character of Oppenheimer, Nolan aims to explore the moral and human ambiguity and frailty that Oppenheimer embodies and symbolizes. Oppenheimer emerges as a figure oscillating between conflicting impulses, navigating the precarious terrain between ambition and ethical responsibility, duty and necessity. Much like the mythological Prometheus, he is guilty of hubris, an audacity towards the gods and men, enough to disrupt the order of things. Just as the restless Titan Prometheus stole fire from the gods to give it to men, so does Oppenheimer by giving humanity the atomic fire. However, when he tried to control it, to make us understand its terrifying threats, institutions like Zeus struck to punish him. Similarly to Prometheus, Oppenheimer challenges the limits of the possible, of nature, and gave humanity the means to self-destruct.

Oppenheimer was tortured not with chains, but with a torment perhaps even more lacerating, the psychological suffering, depression, and anxiety, and it is due to the fact that his creation killed innocent lives. Indeed, the recurring motif where he closes his eyes refer precisely to this feeling, to that desire to keep those monsters of his conscience at bay and to that futile attempt to shield himself from the monster within himself. Yet, once knowledge has been unleashed, there's no turning back. The fire that Oppenheimer gave to humanity only aims to destruction and domination: it basically shows the negative part of the mythologem.

The fire present in *Oppenheimer* and its terrible consequences can be well connected to Bachelard's study in *The Psychoanalysis of Fire*. In his book, he explains how fire is fundamental to our childhood; it is both an intimate and universal element, and it is more a social reality than a natural reality. In fact, it is a source of general prohibition. What we learn from fire is that we must not touch it, otherwise we would burn ourselves and violate our parents' command. Bachelard states: «The child wishes to do what his father does, but far away from his father's presence, and so like a little Prometheus he steals some matches» (Bachelard 1938: 11). Oppenheimer perfectly embodies that child who surpasses the prohibition, takes possession of the fire, and transforms it into a weapon of total destruction.

As the narrative unfolds, Oppenheimer foresees that the chain reaction triggered by the bomb will lead to the end of humanity, to an arms race that will bring about an ecological apocalypse caused by the advancement of technology, the same technology that worried Mary Shelley and that she herself discusses in the Preface to her novel *Frankenstein*.

In summary, *Oppenheimer* stands as an exploration of moral ambiguity and existential dread, offering a sobering reflection on the ethical implications of scientific innovation and leaving us with some debatable reflections: what if the Nazis had discovered the atomic bomb? What would have happened? Would it have been worse?

The Current War (2017)

A situation analogous to that depicted in Christopher Nolan's movie can indeed be observed in *The Current War*, a 2017 film directed by Alfonso Gomez-Rejon. While this movie did not achieve the same level of success as *Oppenheimer*, it similarly conveys a powerful Promethean theme. In Italy, the movie was released under a different title that appears to focus on a single character: *Edison – L'uomo che illuminò il mondo*. However, despite what the Italian title might imply, the film is a biopic that does not center solely on one individual but on two key figures. On one hand, there is Thomas Edison, portrayed by Benedict Cumberbatch, the American inventor renowned for his creation of the incandescent light bulb and his advocacy for direct current. On the other hand, there is George Westinghouse, played by Michael Shannon, an entrepreneur and engineer who championed the use of alternating current, considering it more efficient and suitable for long-distance distribution. A formidable rivalry ensues between these two protagonists, a contest over who will succeed in bringing electricity to homes and industries.

The pivotal aspect of this analysis is that the electricity at the core of the film also possesses dark facets. While it facilitates illumination, progress, and technological advancement, it also harbours the potential for great destruction. Much like Promethean fire, it can provide warmth and light but also has the capacity to devastate.

At the very beginning, Edison refuses to sanction the use of electricity for any purpose other than lighting the bulb. However, as the narrative progresses, his psychological stance evolves, particularly when pressured by his business rival Westinghouse. At a specific juncture in the movie, Edison is engaged in experiments, notably involving the patent for the electric chair. Initially, electricity is tested on an animal, a horse, and subsequently employed to execute those convicted of murder, thus replacing death by hanging. Consequently, the electric chair emerges as an instrument of execution.

Furthermore, I would like to focus on another aspect of the movie: the term “electricity”. It is undoubtedly a recurring word throughout the film and represents the foundation of the rivalry between the two protagonists. However, a deeper analysis reveals that it is also a frequently occurring term in Mary Shelley's *Frankenstein*. In the novel, electricity serves as the bridge between the “living” and the “non-living”, and it embodies the enthusiasm and the drive for discovery that propels Victor from the very beginning of the story. In his mind, it works as a ritual, a magical word that pushes him to seek answers in new science, abandoning the old one.

Indeed, in the first chapter of the novel, Victor recounts how his fascination with the new science of electricity began during a violent storm:

The catastrophe of this tree excited my extreme astonishment; and I eagerly inquired of my father the nature and origin of thunder and lightning. He replied, “Electricity”, describing at the same time the various effects of that power (Shelley 1818: 24).

He witnesses the raw power of nature as lightning strikes a tree, an event that ignites his curiosity and drives his subsequent experiments. This moment of revelation mirrors the pivotal role that electricity plays in *Frankenstein*.

But if we delve deeper into the novel, new aspects can be uncovered. In chapter four, we can observe:

It was on a dearly night of November, that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet (Shelley 1818: 41).

Mary Shelley refers to a «spark» that brings Victor's creature to life, hinting at the use of electricity to reanimate a body, an innovative idea at the time the novel was published. In the late eighteenth century, Luigi Galvani demonstrated how electrical currents could stimulate muscle movement in dissected frog legs. Shelley was well aware of these experiments, and Galvani's work was a major influence in shaping the concept for her novel.

Electricity embodies a dual nature: it serves both as a catalyst for life and a sign of death. This theme resonates strongly in both *The Current War* and Mary Shelley's *Frankenstein*. In the former, electricity illuminates cities and fuels progress, yet it also becomes a tool for execution via the electric chair, revealing its destructive potential. Similarly, in *Frankenstein*, electricity animates Victor's creation, symbolizing scientific advancement, but also leads to tragic consequences, underscoring its perilous nature.

This dichotomy is further emphasized by a pivotal scene in *The Current War* (*The Current War* min. 1:26:22). A split-screen sequence juxtaposes George Westinghouse's presence at a fair showcasing his innovations, while Edison's electricity is used for the electric chair. Here, Edison's ambition is laid bare: a man who once shunned violence now resorts to taking a life in his quest to outdo Westinghouse.

A.I. - Artificial Intelligence (2001)

█ I am alone, and miserable; man will not associate with me (Shelley 1818: 144).

To close the circle on the Promethean theme explored in the previous movies is *A.I. – Artificial Intelligence*. Directed by Steven Spielberg, this film diverges from the classic Promethean myth to investigate more intimate and complex aspects. The movie, an adaptation of Brian Aldiss's 1969 short story *Supertoys Last All Summer Long*, fully embraces the science-fiction genre. While remaining faithful to the original work, Spielberg delves deeper into the themes without altering the basic plot.

A.I. transports us to an apocalyptic future where climate change has caused the polar ice caps to melt and major cities to flood. In this context, a scientist, in an attempt to fill the emotional void of childless families, creates David, a robot capable of love, played by the actor Haley Osment. But can humanity reciprocate this love? The creation of David represents the pinnacle of human obsession with creating life in its own image, a recurring theme in Promethean literature. This desire to play God is dangerous, as already demonstrated in *Frankenstein*. In *A.I.*, the destroyed world and limited resources impose strict population control, with many couples unable to have children. The protagonist family has a sick and cryogenically frozen child, awaiting a cure: another attempt to defy death and prolong life. David, whose name in Hebrew means “beloved”, is initially met with reluctance by the family but gradually forms an emotional bond, calling the woman who cares for him “mom” for the first time. This event marks a crucial moment, breaking the barrier between humans and androids. However, in the second part of the movie, the mother, exhausted from maintaining a fictitious relationship, abandons David. This event highlights the human cruelty and utilitarianism, since David is seen at first as a useful object to cherish the human needs and then cruelly discarded once he is no longer useful. David then embarks on a journey to find his mother, a journey that is both physical and psychological. And it is in this precise point that the parallel between the Creature and David emerges.

As observed, the movie approaches the *Frankenstein* without making direct references: both David and the Creature are abandoned children of their creators, forced to seek themselves and face a hostile world. David, like the Creature, is a being in search of love and acceptance, but destined to confront human indifference and fear.

The reference to Mary Shelley's novel *Frankenstein* is evident and significant in *A.I. – Artificial Intelligence*. It is no coincidence that Brian Aldiss was a great admirer of Mary Shelley. Aldiss explores similar themes in his novel *Frankenstein Unbound*, which further attests to his fascination with Shelley's works and the Promethean myth.

For this analysis, it is useful to explore the aspects that David and the Creature share through a list.

Artificial origin: both characters are the result of scientific and technological experiments. *Frankenstein's* Creature is created through science and the manipulation of human tissues by Dr. Frankenstein, while David is an android designed and built by humans;

Desire for connection and belonging: both *Frankenstein's* Creature and David long for the affection and recognition of their creators and human society. They are both marginalized and rejected by society due to their artificial origins and their differences from human beings;

Experience of human emotions and desire: both characters exhibit a complex range of human emotions and desires. *Frankenstein's* Creature seeks affection, understanding, and a sense of identity, while David desperately wishes to become “real” and gain the love and acceptance of his creators;

Journey of self-discovery and identity: both Frankenstein's Creature and David embark on a journey of self-discovery and identity. They explore the world, strive to understand themselves and their relationships with others, and face the challenges and difficulties of being “different” in a society that often rejects them;

Complicated relationship with their creators: both characters have a complex relationship with their creators. *Frankenstein's* Creature harbors feelings of anger and revenge towards Frankenstein for abandoning him, while David desperately seeks the love and approval of his creators, even when it becomes clear that they cannot fully meet his emotional needs.

These similarities highlight how both characters embody universal themes related to identity, the search for meaning, and social acceptance, despite their artificial origins. They offer a profound reflection on the ethical and moral consequences of creating and treating artificial beings by humanity.

Conclusion

The comparative analysis of the movies *Oppenheimer*, *The Current War*, and *A.I. – Artificial Intelligence* in relation to the Promethean myth and Mary Shelley's novel *Frankenstein* allows us to glean critical and philosophical reflections on scientific and technological progress. In *Oppenheimer*, the appropriation of the “atomic fire” by the scientist translates into a destructive power beyond human control, raising ethical questions about the use of scientific knowledge. *The Current War* presents a similar duality, where electricity, while a symbol of progress, can become a tool of death, revealing the dark side of innovation. Finally, *A.I. – Artificial Intelligence* explores the emotional and moral implications of creating artificial life, highlighting the complexity of the relationships between creator and creature and the human desire to transcend natural limits.

These movies, through the lens of the Promethean myth, invite us to reflect on the risks of hubris, the arrogance of challenging the gods and natural laws, and the moral dilemmas that arise when humanity pushes beyond its boundaries. The figure of the modern Prometheus emerges as a symbol of the duality of knowledge: a source of enlightenment and progress but also of potential destruction. In light of these considerations, it is imperative that scientific research and innovation are guided by an ethical framework and an awareness of their possible consequences to prevent the Promethean fire from becoming an uncontrollable flame of devastation.

Bibliografia

AESCHYLUS (2015), *Prometheus Bound*, Agee J. (transl.), New York, NYRB Classics.

ALDISS Brian (1998), *Supertoys Last All Summer Long: And Other Stories of Future Time*, London, Orbit.

— (1982), *Frankenstein Unbound*, New York, HarperCollins Distribution Services.

BACHE Gaston (1964), *The Psychoanalysis of Fire*, Boston, Beacon Press.

BIRD Kai, SHERWIN Martin J. (2005), *American Prometheus: The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer*, New York, Vintage Books.

SHELLEY Mary (2017 [1818]), *Frankenstein*, London, The Mit Press.

Filmografia

The Current War (2017), directed by Gomez-Rejon Alfonso, USA, Bazelevs Company.

Oppenheimer (2023), directed by Nolan Christopher, USA, Syncopy and Atlas Entertainment.

A.I. – Artificial Intelligence (2001), directed by Spielberg Steven, USA, Warner Bros. Picture.

Il prometeico nel *fantasy* contemporaneo: il caso di *Throne of Glass*

Laura Galluzzi

lauragalluzzi9@gmail.com

ABSTRACT: This article aims to demonstrate the presence of the Promethean mythologem and psychologem in the fantasy saga *Throne of Glass*, by contemporary author Sarah J. Maas. After a brief introduction to the fantasy genre and an overview of the saga, the study focuses on the character of Aelin Galathynius, examining her psychological traits and drawing parallels with the Promethean archetype. Through a comparative analysis of mythological and literary frameworks, the article highlights how these classical themes are transposed into a modern fantasy context. This analysis sheds light on the intersection of myth and character development, contributing to the broader discussion of mythological archetypes in contemporary fantasy literature.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione del prof.ssa Simona Beccone, docente di Letteratura inglese.

PAROLE-CHIAVE: Mitologema prometeico, Fantasy contemporaneo, Sarah J. Maas, Sviluppo del personaggio, Archetipi mitologici

Introduzione

Il mitologema prometeico è un tema ricorrente nella letteratura. Come afferma Weiner (2018), esso è multiforme, è un fenomeno che assume molteplici sfaccettature in funzione di vari fattori, quali la posizione geografica, il mezzo di cui ci si serve e il tempo storico dell'autore. Innegabilmente, nella letteratura occidentale, il prometeico assume infinite forme, a partire dal sapiente Titano che dona all'uomo la conoscenza di Boccaccio, fino all'ambizioso e meschino Prometeo di Mary Shelley o al rivoluzionario e ribelle benefattore di Percy Bysshe Shelley. Senza dubbio, il mitologema e lo psicologema prometeici sono una presenza quasi costante nel corso dei secoli e continuano a essere riproposti nelle opere contemporanee. In questo breve saggio andremo a interrogarci su un genere letterario ancora poco studiato: il *fantasy*. Nello specifico, indagheremo il prometeico nella saga di *Throne of Glass* (Maas 2012-2018), un'opera *fantasy* contemporanea della scrittrice statunitense Sarah J. Maas.

Lo sviluppo del genere *fantasy*

Prima di addentrarci nel mondo di Prometeo, ritengo necessaria una breve introduzione sullo sviluppo del *fantasy*. Si tratta di un genere letterario relativamente giovane, la cui nascita come genere a sé stante è da collocare tra il XIX e il XX secolo (Nikolajeva 2003). Non è semplice classificare un'opera *fantasy*, possiamo tuttavia identificare alcune caratteristiche che accomunano i romanzi facenti parte di questo genere. Solitamente, assistiamo a una lotta tra il bene e il male, anche se, spesso e volentieri, l'appartenenza dei personaggi all'una o all'altra categoria non è netta. I protagonisti si trovano ad affrontare delle prove che dovranno superare per il bene

comune, questo perché il *fantasy* deriva in buona misura dalle fiabe, di cui mantiene alcuni tratti caratteristici (Egoff 1988). È ricorrente anche il tema del viaggio, durante il quale i personaggi si trovano ad affrontare determinate situazioni che porteranno a una loro crescita personale¹. Infine, una caratteristica imprescindibile di questo genere, è l'esistenza di un mondo magico e di esseri fantastici (Pagan 2020). Le tematiche ricorrenti sono legate al folklore e alla tradizione popolare; infatti, spesso incontriamo esseri mitologici provenienti dalle tradizioni più disparate, basti pensare ad esempio agli elfi o ai nani di origine norrena².

Anche dal punto di vista stilistico si possono individuare alcune caratteristiche comuni a buona parte dei romanzi *fantasy*. La creazione di un nuovo mondo da parte dell'autore porta inevitabilmente alla creazione di una grande quantità di neologismi e all'utilizzo di numerose sequenze descrittive molto dettagliate, necessarie per la definizione di questa nuova realtà in cui il lettore si sta addentrando. In un buon *fantasy*, il ritmo narrativo è incalzante e gli eventi si succedono rapidamente, inoltre sono comuni i colpi di scena (Pagan 2020).

Una tappa molto importante nello sviluppo di questo genere è il Medioevo, durante il quale iniziano a circolare i romanzi cavallereschi³. Questi ultimi possono essere considerati gli antenati dei romanzi *fantasy*, tali opere presentano molti dei tratti che abbiamo elencato qui sopra, come il tema del viaggio. Non dimentichiamo, inoltre, che buona parte dei romanzi cavallereschi presenta al suo interno elementi sovranaturali; ricordiamo tra gli altri le avventure di *King Arthur and his Knights of the Round Table*, appartenenti al Ciclo Bretone o l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto che fa parte, invece, del Ciclo Carolingio.

Si dovrà tuttavia attendere la fine dell'Ottocento per assistere al vero e proprio sviluppo del genere *fantasy*. Ci troviamo in un contesto storico ben preciso, in cui la rivoluzione industriale ha stravolto il modo di vivere e si ha la necessità di evadere dalla realtà e da tutti i cambiamenti socioculturali intercorsi. Si ricercano le proprie origini nella mitologia e nella tradizione popolare, andando a ripescare tutti quegli elementi fantastici e naturali diametralmente opposti alla tecnologia invasiva del presente. Siamo nel periodo romantico, durante il quale si sviluppa anche il romanzo gotico, che presenta a sua volta elementi sovranaturali, caratterizzato tuttavia da atmosfere cupe ed eventi volti a spaventare il lettore (Punter 2016). In questo scenario si annoverano opere come *The Castle of Otranto*, di Horace Walpole (1764) e *Dracula* di Bram Stoker (1897), nonché l'opera di Mary Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818).

È in questo contesto, durante la seconda metà dell'Ottocento, che nasce il genere *fantasy* (Gates, Steffel, Molson 2003). Iniziano a delinearsi due filoni narrativi distinti: uno per bambini e l'altro per adulti. Tra le prime opere *fantasy* per bambini abbiamo *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Alice through the Looking Glass* (1871) di Lewis Carroll e *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) di L. Frank Baum. I primi veri e propri romanzi *fantasy* concepiti per un pubblico adulto, invece, sono *The Hollow Land* di William Morris e *Phantastes, A Faerie Romance for Men and Women* di George MacDonald, rispettivamente pubblicati, rispettivamente, nel 1856 e 1858. Alla fine dell'Ottocento, l'interesse per i romanzi fantastici è sempre maggiore, perciò a inizio Novecento nasce anche la prima rivista interamente dedicata a questo genere, *Weird Tales*⁴, che pubblica i racconti di quelli che diventeranno i nomi di spicco di questo genere, come H.P. Lovecraft.

¹ Ad esempio, ricordiamo la trilogia di *The Lord of The Rings* (Tolkien, 1954), o ancora *The Chronicles of Narnia* (Lewis, 1950).

² Di nuovo, in *The Lord of The Rings* (Tolkien, 1954) troviamo, ad esempio, gli elfi e i nani, di origine popolare norrena. Anche nella saga di *Harry Potter* (Rowling, 1997), l'autrice ci propone creature magiche come troll, unicorni, pixies, etc...

³ Ricordiamo, ad esempio, *La Chanson de Roland* (Turlo, XI sec.), *l'Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1516), *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Cervantes Saavedra, 1605).

⁴ *Weird Tales* è una rivista americana di racconti horror e fantastici, pubblicata per la prima volta nel 1923 e attiva ancora oggi. Il sito ufficiale è consultabile a questo link: <https://www.weirdtales.com/>.

Tuttavia, il punto di svolta si ha tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento, quando J.R.R. Tolkien pubblica *The Hobbit* e *The Lord of the Rings*, codificando quello che gli studiosi avrebbero indicato come il genere *high fantasy* o *fantasy* epico. Questi romanzi riscuotono un enorme successo popolare, tanto che J.R.R. Tolkien è spesso erroneamente ritenuto il padre del *fantasy* in senso lato, soprattutto dai non addetti ai lavori. Indubbiamente, le sue opere hanno dato una fortissima spinta al genere, che ancora oggi è tra i più apprezzati dal pubblico.

Breve introduzione alla saga di *Throne of Glass* di Sarah J. Maas

Throne of Glass è una saga classificata come *high fantasy* e *young adult*. È formata da sette volumi e un prequel, pubblicati tra il 2012 e il 2018 dall'autrice statunitense Sarah J. Maas, la quale ha iniziato la stesura del primo romanzo all'età di diciassette anni.

La storia è ambientata nell'Erilea, un mondo fantastico popolato da umani e creature fantastiche, dove la magia è stata bandita da un sovrano dispotico, il Re di Adarlan (uno dei territori dell'Erilea). Ai fini della nostra indagine, è necessario riportare una breve sinossi degli snodi principali del *plot*, senza i quali sarebbe difficile procedere con l'analisi narratologica.

La protagonista è Celaena Sardothien, un'orfana di diciannove anni, nonché l'assassina più temuta e crudele di Adarlan. Il primo romanzo (*Throne of Glass* 2012) inizia in *medias res*, con la protagonista prigioniera nella miniera di Endovier, un campo di lavoro in cui criminali e persone comuni ritenute in qualche modo legate alla magia vengono schiavizzati e torturati. Celaena riceve una visita dal Principe Dorian, figlio del tiranno: il re ha indetto un torneo per eleggere il suo «assassino personale» e il vincitore, dopo quattro anni di servizio, sarà un cittadino libero. Nel corso del primo romanzo, assistiamo al crudele torneo mediante il quale il re sceglierà il suo campione, ma iniziano ad accadere alcuni eventi sovranaturali che inducono Celaena a indagare sul perché ci sia magia proprio nel castello del re che l'ha bandita. Ovviamente, alla fine del romanzo, la protagonista vince il torneo e diventa l'Assassina del Re.

Nel secondo volume, *Crown of Midnight* (2013), Celaena inizia a lavorare per il sovrano. Tra vari intrecci, la protagonista entra in contatto con un gruppo di ribelli che vogliono spodestare il tiranno e inizia a collaborare con loro alle spalle di quest'ultimo. Dopo diverse vicissitudini, alla fine del secondo romanzo, scopriamo che Celaena non è solo l'assassina di Adarlan, ma in realtà è Aelin Galathynius, la regina scomparsa di Terrasen. Quest'ultimo era uno dei territori confinanti con Adarlan, in cui la magia prosperava e la cui famiglia regnante stessa era per metà *Fae*⁵ e portatrice di incredibili poteri.

In questa fase del *plot*, il Re di Adarlan è ancora all'oscuro della vera identità di Celaena, perciò la invia verso un altro regno per commettere degli omicidi. Lì, Aelin scopre che la magia non è scomparsa dappertutto, e per di più si accorge di essere lei stessa dotata di poteri. Questi ultimi erano rimasti latenti da quando, dieci anni prima, fu miracolosamente salvata dallo sterminio della sua famiglia e diventò Celaena. Veniamo a sapere che Aelin

⁵ (Definizione OED 1.† old who: the right man. Obsolete. 2. A person, indefinitely or abstractly; a 'someone'. 3. With the. (The answer to) the question 'who?') In questo contesto i *Fae* sono creature magiche con sembianze antropomorfe, simili agli elfi. Sono immortali, bellissimi, dotati di poteri magici più o meno potenti, di solito legati agli elementi naturali. I *Faeries*, invece, sono creature fatate con sembianze più bestiali. Nella traduzione italiana, i due termini sono stati resi rispettivamente con *Fae* Maggiori e *Fae* Minori, Quando (in italiano) parliamo di *Fae* in generale ci si rivolge ai primi.

possiede un enorme potere⁶ e che il suo elemento totemico è il fuoco. Inoltre, anche lei, come i suoi genitori, è in parte *Fae*.

Proseguendo nella lettura, il *plot* diviene più complesso, la saga diventa corale, a tratti difficile da seguire a causa della mancanza di linearità della trama. Nel corso della narrazione, entreranno in gioco i più disparati esseri fantastici come demoni, streghe, draghi e perfino divinità⁷.

Il prometeico nella saga di *Throne of Glass*

Il mitologema prometeico in Aelin Galathynius

Dalla breve sinossi appena conclusa si può già intuire che il personaggio di Aelin presenta alcuni tratti tipici del prometeico. Nel presente saggio, ci concentreremo esclusivamente su questo personaggio, approfondendo e analizzando tutti i tratti di Aelin facenti parte del mitologema e dello psicologema prometeici.

Per mitologema, si intende il nucleo centrale del mito originale che non cambia nel tempo. Alcuni temi tipici del mitologema prometeico sono, ad esempio, il fuoco e la tortura. Lo psicologema, invece, definisce alcuni tratti della personalità dell'essere umano in quanto tale, cristallizzati nella nostra psiche. In questa ottica, possiamo individuare alcuni archetipi che compongono lo psicologema prometeico. Tra questi ricordiamo, ad esempio, il *trickster*.

Innanzitutto, la protagonista presenta una forte dualità fenomenologica. Quando incontriamo Celaena, ella è l'assassina più temuta di Adarlan, benché le azioni che compie siano, come avviene nel prometeico, volte a beneficiare gli altri personaggi, in particolare quelli più bisognosi di aiuto.

Allo stesso modo, quella che pensavamo essere una spietata assassina, si rivela una regina che ha vissuto una vita dura e ricca di soprusi per potere, un giorno, rivendicare il suo regno. Scopriamo che, proprio come Prometeo, anche Aelin agisce in funzione del bene dell'umanità, in questo caso del popolo di Terrasen. Proprio come l'eroe di Eschilo, in parte umano e in parte titano, anche Aelin ha in sé una dualità insita, in quanto è per metà umana e per metà *Fae*. Queste due personalità coesisteranno in lei fino quasi alla fine della saga, quando rinuncerà definitivamente alla sua parte umana per salvare il suo popolo.

Altri tratti prometeici che ritroviamo nel carattere di Aelin sono l'ambizione, l'impulsività e la testardaggine. Il suo scopo è sempre quello di primeggiare, non a caso è la migliore assassina di Adarlan e la vincitrice del torneo. Questo tratto caratteriale del personaggio emerge, ad esempio, nell'episodio di *Empire of Storms* (2016: 200-319) in cui Aelin si reca alla baia del Teschio, isola di pirati da cui era stata bandita dopo aver causato un enorme danno economico al Capitano Rolfe (*The Assassin's Blade* 2014). In questa occasione, Aelin dimostra la sua ambizione e testardaggine nel voler convincere un antico nemico a combattere per la sua causa. Inoltre, in questa occasione, Aelin induce dei demoni ad attaccare l'isola per garantirsi il favore di Rolfe, una mossa calcolata ma allo stesso tempo impulsiva, dato che non può prevedere l'esito della battaglia.

⁶ Aelin ha la capacità di evocare e plasmare il fuoco a suo piacimento.

⁷ Demonì, come Erawan, Maeve, Mantys e Orcus. Streghe, come Manon Blackbeak e le sue Tredici con i loro draghi. Divinità come Mala, la dea del fuoco.

Proprio come Prometeo, anche Aelin infrange le regole: è una ribelle che si oppone al tiranno. Questo tratto diviene manifesto nelle interazioni tra la protagonista e i personaggi che detengono più potere di lei, in quanto demoni (come, ad esempio, Erawan o Maeve) o divinità (come Deanna e Mala).

Quando entreranno in gioco queste ultime, la futura regina di Terrasen si eleverà al loro livello, riuscendo perfino nell'impresa, appunto titanica, di superarle in potenza attraverso l'inganno, quindi comportandosi in linea con il mitologema. Riportiamo qui di seguito il passaggio in cui Aelin si confronta con le divinità e le sconfigge:

That power flowed and flowed into Aelin. Her lips curved upward.
 It was not the end. And she was not finished.
 But they were.
 “To a better world,” Mala said, and walked through the doorway into her own.
 A better world.
 A world with no gods. No masters of fate.
 A world of freedom.
 Aelin approached the archway to the gods’ realm.
 [...] Aelin’s smile turned into a grin. Wicked and raging.
 It did not falter as she found the world she sought. As she dipped into that eternal, terrible power.
 She had been a slave and a pawn once before. She would never be so again.
 Not for them. Never for them.
 The gods began shouting, running toward her, as Aelin ripped open a hole in their sky. Right into a world she had seen only once. Had accidentally opened a portal into one night in a stone castle.
 Distant, baying howls cracked from the bleak gray expanse. A portal into a hell-realm. A door now thrown open.
 Aelin was still smiling when she closed the archway into the gods’ world. And left them to it, the sounds of their outraged, frightened screams ringing out (Maas 2018: 738-739).

In questo passo risultano molto evidenti alcuni tratti prometeici presenti nella protagonista, come il motivo della prigionia, che analizzeremo più a fondo nei paragrafi successivi. Quando fa riferimento a «A world with no gods. No masters of fate. A world of freedom» (Maas 2018: 738), l'analogia con il *Prometheus Unbound* di P.B. Shelley è pressoché inevitabile, per via dell'archetipo attivo in entrambe le opere: ci troviamo di fronte a una protagonista fortemente prometeica e proiettata verso il polo che, per usare la terminologia teologica shelleyiana, corrisponde a “Liberty” e si oppone a “Tyranny” (Cameron 1942). Allo stesso modo, poco più avanti affiorano dei tratti del personaggio più prossimi al *Frankenstein* di Mary Shelley: «Aelin’s smile turned into a grin. Wicked and raging» (Maas 2018: 739). Da questo passaggio, infatti, emerge un lato oscuro della personalità di Aelin che decisamente non appartiene all'eroico Prometeo di P.B. Shelley, ma risulta invece più affine al tormentato e faustiano Victor.

Un altro punto in comune con il mitologema lo troviamo nel fatto che Aelin è la benefattrice dell'umanità, e anzi, è lei stessa a proclamarsi tale. Come abbiamo detto in precedenza, l'intero percorso di vita e crescita dopo lo sterminio della famiglia è volto a un unico scopo: quello di salvare il suo popolo, e Aelin è disposta a tutto pur di raggiungere tale obiettivo, anche a sacrificare la sua stessa vita. Infatti, nell'ultimo romanzo della saga veniamo a sapere che la regina di Terrasen ha escogitato un piano che la sua cerchia più fidata dovrà mettere in atto qualora lei venisse a mancare. Da ciò si deduce anche come Aelin sia un personaggio fortemente proiettato verso il futuro. Il suo sguardo è cataforico, ha sempre un piano pronto, un asso nella manica, e spesso tiene la sua corte all'oscuro di tutto riuscendo a prevedere le loro mosse in base ai suoi stessi complotti. Vale per tutte, a questo proposito, un'emblematica affermazione della protagonista, tratta dal quarto romanzo della saga, *Queen of Shadows*: «It helps no one and nothing to look back. We can only go on» (Maas 2018: 739). Si tratta di un'affermazione manifestamente in linea con il mitologema e lo psicologema prometeici, tanto che potrebbe essere pronunciata dallo stesso Prometeo in persona.

Un altro punto in comune con il mitologema è il motivo della prigionia e dell'incatenamento, un motivo presente nella narrazione prometeica sin dalle origini classiche (Esiodo ed Eschilo). Durante il corso della storia, infatti, più volte la protagonista viene incatenata e torturata. All'inizio della saga, quando la conosciamo, si trova nelle miniere di Endovier, dove i prigionieri sono costretti a lavorare incatenati alla roccia e vengono abitualmente malmenati. In particolare, Aelin ha sulla schiena le cicatrici delle ripetute frustate che furono la sua punizione quando, in passato, provò a fuggire. Nel corso della saga e del *prequel* (*The Assassin's Blade* 2014) scopriamo che, dopo il massacro della sua famiglia da parte del Re di Adarlan, la protagonista viene salvata da Arobynn Hamel, il Re degli Assassini. Quest'ultimo la cresce, per poi addestrarla a diventare la più temuta assassina del regno, utilizzando metodi estremamente violenti sia sul piano fisico che psicologico. Ad esempio, durante il suo addestramento, Arobynn si accorge che Celaena non è abile a tirare di spada con la sinistra come lo è con la destra, perciò le intima di rompersi il braccio. In caso contrario, la minaccia di farlo egli stesso. La giovane protagonista opta per la prima opzione, preferendo farlo da sola, ed è così costretta a usare solo la mano sinistra fino alla completa guarigione della destra. Più avanti nella storia, Aelin verrà di nuovo catturata dal nemico, in questo caso la Regina Maeve, e incatenata a una bara di ferro. Qui, per oltre un mese, verrà torturata ogni giorno e arsa viva, ma non abbastanza da essere uccisa.

Un ulteriore tratto fenomenologico che si aggiunge agli altri già menzionati, e riconducibile al prometeico, è l'ibridismo ontologico della protagonista, a metà tra il divino e l'umano. Nel caso specifico di Aelin, la ragazza è una dea che si priva della sua condizione divina per l'uomo. Fino a ora, infatti, abbiamo volutamente tralasciato di menzionare che la protagonista, nonostante sia una mezza-*Fae*, possiede anche dei poteri soprannaturali ben superiori agli altri *Fae*, in quanto discende direttamente dalla dea del fuoco, Mala. Quasi alla fine della saga, Aelin rinuncerà, appunto, a questi stessi poteri, per ottenere l'imprigionamento delle divinità in un regno demoniaco e ucciderle, di fatto sacrificandosi per salvare l'umanità dalla tirannia di queste ultime. Il buon esito del sacrificio di Aelin sarà suggellato dalla stessa protagonista, la quale, anche qui titanicamente, affermerà: «Only an ember remains» (Maas 2018: 745).

Aelin e la simbologia del fuoco

Come abbiamo già menzionato, Aelin possiede la magia del fuoco, un potere immenso, che lei stessa definisce «endless well of power» (Maas 2018: 795). Nel corso dei romanzi le vengono dati numerosi appellativi dai suoi compagni e dai nemici, molti dei quali hanno a che fare proprio con il fuoco. Ho deciso di riportare qui di seguito quelli che ritengo più significativi ai fini della nostra indagine: “Fire Queen”, “Heir of Fire”, “Fireheart”, “Aelin of the Wildfire”, “Aelin Fire-Bringer”, “Aelin Light-Bringer”, “Queen of Flame and Shadow”, “The Gods Killer”. Tutti questi appellativi sono decisamente prometeici; in particolare, mi vorrei soffermare su “Fire-bringer” il quale viene spesso utilizzato anche per descrivere lo stesso Prometeo nella tradizione classica. Aelin, proprio come quest'ultimo, possiede il fuoco degli dèi (della Dea Mala, sua antenata) e lo dona all'uomo in senso metaforico, in quanto mette il suo potere a servizio del suo popolo, per donargli la salvezza. In questo contesto, il fuoco è anche sinonimo di rivoluzione, in quanto è proprio la Regina di Fuoco a guidare i ribelli contro la tirannia. Nel corso dell'ultimo romanzo, Aelin guadagnerà anche il titolo di “Gods Killer”, dato che, come anticipato, riuscirà nell'impresa prometeica di superare in astuzia le divinità e ucciderle (Maas 2018: 738 - 739).

Il simbolismo del fuoco è presente ampiamente in tutti i romanzi. Il rapporto che Aelin ha con questo elemento è ambivalente. Fin da piccola, ha difficoltà a gestire il suo immenso potere e assistiamo a diverse scene in cui ne perde il controllo, facendo del male a sé stessa e alle persone che la circondano. Il fuoco di Aelin è un fuoco prometeico: è benevolo e rivoluzionario, ma allo stesso tempo distruttore e mortifero. L'astenersi da esercitare questo potere, rende la protagonista debole; l'uso costante della magia ignea, invece, la rende radiosa e sana, ma, se portato all'eccesso, può avere conseguenze catastrofiche. Più volte, nel corso della storia, Aelin attinge

talmente tanto al suo potere da ustionarsi dall'interno, giungendo spesso prossima alla morte. Vorrei riportare qui di seguito un passaggio tratto da *Heir of Fire* in cui si narra la prima volta in cui, dopo aver riacquisito i suoi poteri, Celaena ne perde il controllo:

Agony lashed down her spine, so hard she fell to the grass. Light flared – not from her or Rowan, but from the fires surging. People yelled, the music faltered. The grass hissed beneath her hands, smoking. [...] She tried to groan, to move, but she had no air. No air for that inner fire. Blackness swept in.

Oblivion.

Then she was gasping, arcing off the grass, the fires now crackling naturally and Rowan hovering over her. “Breathe. Breathe.”

Through he'd snapped her tethers to the fire, she was still burning. Not burning on the outside, where even the grass had stopped smoldering. She was burning up from within. Each breath sent fire down her lungs, her veins. She could not speak or move. She had shoved herself over some boundary – hadn't heard the warning signs to turn back – and she was burning alive beneath her skin (Maas 2014).

Il fuoco viene anche usato dalla stessa Regina di Terrasen con valore simbolico. Questo è il suo marchio e lo usa anche in maniera spettacolarizzata e politica, per impressionare sudditi e nemici. È significativo, a questo proposito, l'episodio della battaglia finale in cui Aelin, allo stremo delle forze e con solo un tizzone di magia rimasto, si fa comparire una corona di fuoco sulla testa per intimorire i suoi nemici e prendere tempo (Maas 2018: 816-817).

Il complesso di Prometeo

Come abbiamo visto fino a ora, Aelin è un personaggio massicciamente intriso di prometeico, e questo emerge anche nel rapporto con la figura paterna di Arobynn Hamel. Arobynn viene chiamato “the king of the Assassins” di Rifthold (capitale di Adarlan), è un ricco signore del crimine, capo della Gilda degli Assassini di cui Celaena fa parte. È lui a trovare la piccola Aelin in fin di vita sulla riva di un fiume dopo lo sterminio della sua famiglia per mano del Re di Adarlan, e a crescerla e addestrarla fino a farla diventare l'assassina più temuta del regno.

Riportiamo di seguito una citazione tratta da *Queen of Shadows*: in queste poche righe, l'autrice ci illustra i tratti principali del personaggio di Arobynn Hamell visto dagli occhi della protagonista: «The man responsible for that initial brutal training—the man who had been savior and tormentor, but never declared himself father or brother or lover—was now steps away» (Maas 2015).

Il rapporto tra Aelin e Arobynn è decisamente ambiguo: quest'ultimo è duro e violento, sia sul piano fisico che psicologico; allo stesso tempo, tuttavia, in alcuni momenti si dimostra affettuoso e benevolo nei confronti della sua allieva preferita, alimentando così dissapori e invidia da parte degli altri assassini. Dal fare discorsivo di Aelin capiamo che ella lo odia profondamente; tuttavia, è cosciente del fatto che senza di lui sarebbe morta dieci anni prima, nella notte in cui il Re di Adarlan sterminò la sua famiglia. Inoltre, grazie ad Arobynn, Aelin ha appreso tecniche di combattimento che le saranno fondamentali per conseguire il suo scopo ultimo, ovvero salvare il mondo dalla tirannia.

Anche lo stesso personaggio di Arobynn è ambiguo. Fin dall'inizio e fino alla sua morte, non capiamo se nutra dei reali sentimenti d'affetto nei confronti di Aelin, o addirittura se ne sia innamorato. Sarebbe interessante analizzare in maniera più approfondita anche questo personaggio, che indubbiamente presenta alcuni tratti tipici

del *trickster*, un archetipo implicato in quello del prometeico, primi tra tutti la propensione all'inganno e l'ambiguità⁸.

Nel corso della narrazione emerge anche un sentimento di sfida da parte di Aelin nei confronti del suo tutore: la protagonista vuole essere migliore di lui, sia dal punto di vista dell'abilità fisica, sia dal punto di vista intellettuale, e ci riuscirà: prima diventando l'Assassina più famosa di Adarlan e poi battendolo al suo stesso gioco. Infatti, dopo l'ennesimo tradimento, Aelin escogiterà un piano per uccidere Arobynn superandolo in astuzia e, con l'inganno, erediterà tutta la sua fortuna. Anche questo tratto è in linea con il prometeico. Come ha affermato infatti Bachelard (1964: 7-12), la competizione con il padre, quindi con una figura autorevole e autoritaria (rappresentata da Giove nel mito classico), è una caratteristica comportamentale di Prometeo. Questo mito è infatti un mito dell'intelletto, afferma lo studioso, che travalica i confini dell'edipico, in quanto privo del presupposto sessuale di competizione per l'appropriazione del corpo materno. A riprova di questo, è importante fare presente che, nonostante in alcuni punti della storia sembri emergere una sorta di interesse sessuale di Arobynn nei confronti di Aelin, non ne abbiamo mai la conferma e anzi, abbiamo l'impressione che questo faccia piuttosto parte di una strategia che egli adotta per mettere in atto i suoi piani ingannevoli. Inoltre, da parte della protagonista, non esiste alcun interesse di questo tipo nei confronti del Re degli Assassini, che viene piuttosto rappresentato come la distorsione di una figura paterna in senso tirannico e stressogeno.

Conclusioni

Da questa breve analisi della saga di *Throne of Glass*, è emerso che gli elementi riconducibili al prometeico sono numerosi, soprattutto nel personaggio di Celaena Sardothien/Aelin Galathynius, sul quale ci siamo concentrati.

Indubbiamente, elementi tipici del mitologema e dello psicologema prometeici sono presenti anche nell'intero sistema dei personaggi. L'archetipo del *trickster* è individuabile in numerose figure, inclusa la stessa Aelin, e si manifesta forse nella sua forma più pura con il Piccolo Popolo. Queste creature fatate, note per essere dispettose nei confronti dei viaggiatori, si rivelano alla protagonista in momenti decisivi, fornendole aiuto proprio nel momento del bisogno, quindi integrando, sul piano attanziale, l'oppositore e l'aiutante. O ancora, sia l'archetipo del *trickster* che un altro archetipo, quello dell'Ombra, sono presenti negli antagonisti, tutti appartenenti a un reame demoniaco e quindi essi stessi demoni: essi sono rappresentati entro una dimensione negativa e oscura; allo stesso tempo, proprio come il *trickster*, si manifestano sotto mentite spoglie, essendo spesso celati dietro a una maschera, umana o *Fae*, per occultare la loro vera identità.

È inoltre di grande interesse critico il fatto che la protagonista prometeica sia una donna. La motivazione alla base di questa scelta da parte dell'autrice è riconducibile, con alta probabilità, al periodo storico in cui ci troviamo, in cui la parità di genere è ben lungi dall'essere stabile, culturalmente e socialmente. Questo fatto si riflette sulla letteratura, dove spesso le opere propongono appunto, per compensazione, protagoniste femminili forti e indipendenti. A partire dagli anni Duemila, infatti, si è sviluppato un filone di romanzi *fantasy* e *young adult*, non a caso ad opera di autrici, le cui protagoniste sono giovani donne che, affrontando varie avversità, intraprendono un percorso di *Bildung*, che a sua volta le condurrà alla realizzazione personale. Ricordiamo, ad esempio, *Shadowhunters* (2007) di Cassandra Clare, *Hunger Games* (2008) di Suzanne Collins, il *Grishaverse* (2012) di

⁸ Il collegamento tra il prometeico e il *trickster* è stato ampiamente studiato da Maurone nel suo saggio *The Trickster Icon and Objectivism* del 2002.

Leigh Bardugo. Questa tendenza non si manifesta solo negli Stati Uniti, ma è diffusa anche in Europa, dove numerose autrici raccontano le avventure fantastiche di personaggi femminili (donne e ragazze), come Licia Troisi in *Le Cronache del Mondo Emerso* (2004), *Rubinrot* (2009) dell'autrice tedesca Kerstin Gier e *La Passe-Miroir* (2013) della scrittrice francese Christelle Dabos.

In Sarah J. Maas, come abbiamo visto, i richiami al prometeico sono numerosi, ma è possibile che questi siano presenti anche negli altri romanzi *young adult*, come sintomo di una tendenza direzionata verso una nuova forma di prometeico contemporaneo femminilizzato che, epurato dalle caratteristiche tipiche dei personaggi maschili *young adult*, apra una nuova dimensione di questo archetipo in letteratura. Per dare una risposta a questa domanda sarebbe utile e doveroso proseguire con questa indagine, approfondendo lo studio degli altri personaggi della saga e analizzando le descrizioni dei paesaggi, ricche e fondamentali nel genere *fantasy*, ma tutti fortemente legati al prometeico. Allo stesso modo, sarebbe interessante allargare la ricerca ad altre opere dello stesso genere scritte negli stessi anni, per verificare la presenza del prometeico e confermare questa ipotesi interpretativa così affascinante e, auspicabilmente, criticamente feconda.

Bibliografia

Testi primari

MAAS Sarah J. (2012), *Throne of Glass*, Londra e New York, Bloomsbury.

– (2013), *Crown of Midnight*, Londra e New York, Bloomsbury.

– (2014), *The Assassin's Blade*, Londra e New York, Bloomsbury.

– (2014), *Heir of Fire*, Bloomsbury, Londra e New York, Bloomsbury.

– (2015), *Queen of Shadows*, Londra e New York, Bloomsbury.

– (2016), *Empire of Storms*, Londra e New York, Bloomsbury.

– (2017), *Tower of Dawn*, Londra e New York, Bloomsbury.

– (2018), *Kingdom of Ash*, Londra e New York, Bloomsbury.

SHELLEY Mary (1996), *Frankenstein*, dir. Hunter, Londra e New York, Norton.

SHELLEY Percy Bysshe (2003), «Prometheus Unbound», in: Leader Z. e O'Neill M. (dir.), *Shelley. The Major Works*, Oxford, Oxford UP.

Testi secondari

BACHELARD Gaston (1964), *Psychoanalysis of Fire*, Londra, Routledge e Kegan Paul.

BECCONE Simona (2023), *Promethean Mnemotechnics: Memory, Forgetting, Episodic Future Thought and Nonviolent Revolution*, «Caietele Echinox», 44, p. 79-96.

CALLAHAN Tim (1991) *Devil, Trickster and Fool*, «Mythlore», 4, 17, p. 29-34, 36.

CAMERON Kenneth L. (1942), The Social Philosophy of Shelley, «The Sewanee Review», 50, 4, p. 457-466.

EGOFF Sheila Agnes (1988), *Worlds Within: Children's Fantasy from the Middle Ages to Today*, Chicago, American Library Association.

GATES Pamela S., STEFFEL Susan B., MOLSON Francis J. (2003), *Fantasy Literature for Children and Young Adults*, Lanham, Md, Scarecrow Press.

HILLMAN James (2014), *Figure del mito*, Milano, Adelphi.

MAURONE Joseph (2002), *The Trickster Icon and Objectivism*, «The Journal of Ayn Rand Studies», 3, 2.

NGIDE Ewane Ngide (2020), «Ye Are Many, They Are Few»: *Nonviolence as Response to Oppression and Repression in the Poetry of Percy Bysshe Shelley*, *Open Journal of Social Sciences*, 8, p. 530-554.

NIKOLAJEVA Maria (2003), *Fairy Tales and Fantasy: From Archaic to Postmodern*, «Marvels and Tales» 17, 1, p. 138-156.

PUNTER David (2016), «Literature», in Andrew Smith (dir.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge University Press.

WEINER Jesse, ELDON STEVENS Benjamin e ROGERS Brett M. (2018), *Frankenstein and its Classics. The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction*, Londra e New York, Bloomsbury Academic. Chapter 12 («The Postmodern Prometheus and Posthuman Reproductions in Science Fiction»), p. 206-227.

Sitografia

PAGAN Amanda (2020), «Hallmarks of Fantasy: A Brief History of the Genre», In: *New York Public Library*, consultato il 09/07/2024, URL: <<https://www.nypl.org/blog/2020/05/18/hallmarks-fantasy-brief-history-fantasy>>.

Prometheus, alla ricerca delle origini dell'uomo

Vittoria Lami

wiki.sun2001@gmail.com

ABSTRACT: The following article analyzes Ridley Scott's 2012 film *Prometheus* and explores aspects of the classical Promethean figure. Elements such as the plot, the background, and the characters themselves will be taken into consideration. The aim is to try to understand where the Promethean element precisely resides in this film, and how much it actually affected its production. A selection of scenes (those in which the Promethean archetype is most prominent) will be analyzed in chronological order, so as to give a sense of continuity to the commentary.

PAROLE-CHIAVE: Challenge, Myth, Creation.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Simona Beccone, docente di Letteratura inglese.

Introduzione

Dalle più profonde regioni dello sconosciuto sistema binario Z Reticuli si ode ormai da tempo un segnale registrato al radiofaro che avverte di stare il più lontano possibile da quella zona. Cose strane accadono, ed il film *Alien* del 1979, con Ridley Scott alla regia, si propone di metterci in guardia dai pericoli che orbitano intorno a quella galassia. Eppure, nel 2012 il suddetto regista torna alla carica con un prequel di *Alien*, intitolato *Prometheus*, con lo scopo di spiegare gli eventi accaduti nei vari film della saga; o forse per gettarvi ancora di più un alone di mistero? Certo è che un titolo così evocativo poco sembra avere a che fare con la tematica aliena protagonista dei precedenti film, ed in effetti se ne discosta leggermente, pur rimanendovi collegato. L'analisi che segue mira ad osservare ed esaminare gli aspetti del film che più rimandano all'archetipo prometeico, e di come questi possano essere integrati nel genere fantascientifico o fanta-horror.

Elemento prometeico: dove si colloca?

In questo viaggio attraverso il tempo e lo spazio andiamo sia indietro, poiché il film è ambientato circa 30 anni prima dell'*Alien* originale, sia avanti, perché ci troviamo già in una società tecnologicamente avanzata, tant'è che l'anno in cui si svolge la vicenda è il 2093. La spinta in avanti non è solo letterale però, è anche figurata: prima e dopo la visione del film, la domanda che sorge spontanea è la stessa su cui si basa la nostra tesi, ovvero se il titolo *Prometheus* sia riferito ad un particolare personaggio o se rappresenti qualcosa di più grande, come l'idea che si cela dietro a questo viaggio. Ebbene, qual è la più corretta? Difficile a dirsi, dato che entrambe sono giuste, seppur la seconda sia forse quella che più racchiude il significato del film. È necessario, però, aggiungere che una non esclude forzatamente l'altra.

La figura di Prometeo¹, il titano dei miti classici che rubò il fuoco agli dèi per donarlo agli uomini, è centrale per la nostra comprensione del film. Essendo Prometeo colui che innova, plasma e rivoluziona, cercheremo di ritrovare queste sue caratteristiche nelle azioni dei personaggi, nelle scene e nei diversi aspetti su cui si incentra la trama.

Elementi “secondari”

È possibile riconoscere la componente prometeica in elementi cosiddetti “secondari” (non per importanza, ma per esigenza, in quanto ci soffermeremo maggiormente su altri fattori). Nell’elenco che segue ne presenterò alcuni: il titolo, la prima cosa su cui si sofferma lo spettatore; il paesaggio, un rimando all’elemento *Ice*, notiamo infatti che è una terra ostile e disabitata, spoglia e fredda (in netta contrapposizione al tipico *Fire* prometeico); gli Ingegneri, creature umanoidi dall’aspetto statuario o, per meglio dire, titanico; Elizabeth, la protagonista del film, e altri personaggi.

Vi sono poi dei riferimenti al mito greco e quindi al conflitto padre/figlio, anche se in questo caso si tratta più di uno scontro creatura/creatore, e al gotico, ma su questi aspetti non ci tratteremo molto, poiché ci stiamo pian piano addentrando nell’ignoto e più a fondo scendiamo, meglio capiremo la vera natura di questo film.

“Prometeico” nel senso di conoscere, osare, andare oltre

L’idea di fondo del film risiede e ruota attorno alla sua trama. È pertanto impossibile parlarne senza ripercorrerne i passaggi più importanti.

Ci troviamo sull’isola di Skye (Scozia), nell’anno 2089, dove una coppia di archeologi, ovvero Elizabeth Shaw e suo marito Charlie Holloway, trova in una grotta dei graffiti che mostrano delle figure umanoidi che indicano una costellazione, con ai loro piedi figure più piccole a venerarle. I graffiti rinvenuti sono identici ad altri reperiti presso diverse culture in alcun modo collegate tra loro. Convinti che essi rappresentino i creatori dell’umanità, da loro poi soprannominati Ingegneri, e che queste costellazioni siano una meta da seguire, si rivolgono alla Weyland Corporation (una compagnia multimiliardaria dai loschi scopi), che finanzierà la ricerca col fine di trovare il modo di sconfiggere la morte. Per raggiungere il luogo indicato dalla mappa viene costruita la nave *Prometheus*, con un equipaggio a cui è stato affidato l’incarico di trovare tracce degli Ingegneri sul pianeta. Quest’ultimo è in realtà la luna LV-223 del gigante gassoso Calpamos, un pianeta grande cinque volte Giove. Durante la spedizione, però, l’equipaggio si imbatte in qualcosa di misterioso e terribile.

La trama prosegue poi con altri sviluppi, ma per ora faremo un approfondimento su questa prima parte. Il momento più cruciale del film, e forse anche quello di non ritorno, è proprio quando l’equipe decide di partire, spinti appunto da una sorta di moto prometeico. I nostri protagonisti hanno interpretato i graffiti come un invito, ed è qui che risiede il loro primo errore: non c’è niente, infatti, che possa avvalorare la loro ipotesi, l’unico modo per scoprirlo è quello di andare a vedere. Senza rendersene conto, hanno implicitamente sfidato gli “dèi” (in questo caso rappresentati dagli Ingegneri) e ciò è estremamente pericoloso, in quanto avventurarsi nel nulla cosmico senza sapere cosa risieda dall’altra parte potrebbe rivelarsi fatale. Sottostimare in questo modo la potenziale

¹ Il mito di Prometeo è multiforme e contorto, dato che egli è considerato l’archetipo dell’esistenza umana, ma anche il simbolo della ribellione e di sfida alle imposizioni e alle autorità, ed è stato un’influenza culturale per quanto riguarda la letteratura, le scienze e molto altro. Il polimorfismo di questa figura ci aiuterà ad analizzare meglio la pellicola, e a vedere dove sono stati riprodotti i suoi molteplici aspetti.

minaccia può apparire come un errore grossolano, soprattutto in un film di fantascienza, ma con questa scelta il regista ha probabilmente voluto mettere in risalto il complesso prometeico che alligna in ognuno di noi: di fronte a un divieto, infatti, la prima reazione che abbiamo noi esseri umani è di infrangerlo. E c'è molto di più dietro. Ciò che sprona i personaggi, in particolar modo Elizabeth, ad agire con tanta temerarietà (o per caso, sconsideratezza?) è proprio la sete di conoscenza, il voler sapere a tutti i costi se siamo soli nell'universo, che si tramuterà in un "perché non lo siamo?".

L'importanza del progetto è tale da far sì che la Weyland Corporation metta a repentaglio la vita degli stessi dipendenti, questo perché il vero obiettivo della compagnia è di trovare la chiave per l'immortalità. Questo indizio ci porta ad affrontare un altro tema individuato nel film, ossia la tematica *Life*.

La tematica *Life*

Tra il 15 e il 16 giugno 1816, anno che viene definito "Year without a summer", il gruppo del circolo Diodati, di cui facevano parte anche Mary e Percy Shelley, tenne una discussione sul tema *Life*, vale a dire su cos'è la vita. La vita viene "comunicata" attraverso il metodo naturale (il concepimento) o attraverso la creazione? Questo è più o meno ciò che si domandano anche i nostri protagonisti, sebbene loro si interrogano su chi ha creato l'uomo, visto che secondo la loro scoperta, è sicuro ormai che gli uomini siano stati creati da qualcuno.

Prometeo però non è un creatore, bensì un plasmatore, ma questo lo rende comunque in grado di modellare gli umani e dargli vita, in un certo senso li "fabbrica". Non è un caso, infatti, che gli esseri bianchi del film siano stati nominati "Ingegneri": un ingegnere è colui che assembla, che mette insieme dei pezzi. Il paragone con Prometeo è qua più che ragionevole, e potrebbe stimolare in noi un altro interrogativo: siamo stati creati oppure la nostra razza e quella degli Ingegneri già coesistevano, e questi ultimi ci hanno "migliorato"? Nel film, la nostra forma di vita sembra essere stata in tutto e per tutto prodotta dagli Ingegneri, e questo cancella ogni dubbio sul quesito precedente. Tuttavia, un altro ancora viene suscitato dalla seconda parte del film: si viene a scoprire che l'obiettivo ultimo degli Ingegneri era quello di distruggerci. La motivazione di questo gesto non è chiara, e lascia per l'appunto il film con un finale in sospeso, e cioè con Elizabeth che parte alla ricerca del pianeta degli Ingegneri per scoprire come mai vogliono sbarazzarsi di noi, le loro stesse creazioni².

Androide David 8

Durante il viaggio, la squadra è accompagnata da un androide di aspetto completamente umano, di nome David 8. Costui rappresenta il potenziale *trickster*, ma soprattutto il potenziale Prometeo, di questo film. È infatti il personaggio che più di tutti incarna le caratteristiche tipiche della figura prometeica, ma procederemo descrivendole per gradi. Innanzitutto, presentiamo il personaggio.

Il numero 8 è riferito al numero di tentativi che sono serviti per arrivare a lui, ossia un androide perfetto sotto tutti i punti di vista. Il nome David, invece, se l'è scelto da solo, anche se questo lo vedremo nel sequel di *Prometheus*, ovvero *Alien: Covenant*. È un dettaglio importante perché essere in grado di nominare le cose significa

² La creazione è uno dei concetti su cui si fonda questo film, come viene citato in un articolo della piattaforma *WordPress*: «The mythology behind this film is an ancient human concept about creation» (4 giugno 2022).

essere in grado di dar loro potere e di possedere, di conseguenza, una sorta di magia. Tuttavia, ciò che lo contraddistingue sono curiosità e ambizione, con quest'ultima che si traduce in una *hýbris* molto forte.

A causa di una serie di scelte da lui compiute nel corso del film, apprenderemo che David è fatto a imitazione degli umani (tant'è che in alcune scene lo vediamo scimmiettarci) e che il suo compito è quello di aiutare e affiancare i membri dell'equipaggio durante la missione; ciononostante verremo a conoscenza del fatto che ha sempre i suoi loschi fini, e che perciò porta una maschera che cela la sua vera natura. La sua *hýbris*, infatti, non è tanto di tracotanza, quanto di violenza stessa verso gli dèi, che nel suo caso sono rappresentati da noi esseri umani, in particolare Weyland. In David la dinamica di attrazione/repulsione verso gli uomini è davvero potente: è attratto dalla scienza degli umani e da questi ultimi in generale, ma allo stesso tempo li disprezza. Inoltre, non ha empatia e non conosce la paura. In che cosa, allora, un personaggio del genere è simile a Prometeo?

Non dimentichiamoci che tutti quelli elencati, seppur negativi, sono tratti prometeici³, anche se i più prominenti sono la curiosità e la "ribellione" verso il padre. La prima è evidenziata dall'atteggiamento di David che, a differenza degli altri protagonisti, non teme gli Ingegneri e anzi, si diverte a giocare con le strane sostanze trovate sul pianeta, nonostante tutti fossero stati ammoniti di non entrare in contatto con eventuali esseri alieni incontrati sul percorso. Qua emerge il complesso prometeico di David: la sua mente, per quanto sia stato progettato alla perfezione, è ancora molto infantile e lo capiamo perché le sue azioni (non tutte però) non sono dettate da scopi utilitaristici, ma da una semplice e pura curiosità. Compie certe azioni solo per vedere cosa succederà e sarà questo che porterà all'eliminazione dell'equipaggio; si può dire per certo che la catena di eventi di questo film e dei successivi, sia esclusivamente causa sua. Mira ad elevarsi fino a diventare divinità e qui si nota la sua avidità e sete di potere e conoscenza: essendo un androide è immortale e ciò lo rende già in parte divino, poiché possiede ciò che gran parte degli esseri umani brama, eppure non è abbastanza per lui.

Per quanto riguarda il secondo aspetto, ovvero la ribellione verso il padre, non è subito lampante, ma viene confermato nella seconda parte del film.

Il protoindoeuropeo: la lingua che ci è stata tramandata dagli Ingegneri

Veniamo a sapere che il signor Weyland, colui che ha finanziato la spedizione, è sempre stato a bordo dell'astronave, all'insaputa di tutti eccetto pochi intimi. È convinto che l'aver creato David lo renda pari agli Ingegneri che hanno creato l'umanità e, sicuro che questi possiedano la formula per la vita eterna, è convinto anche di meritarsi questo dono. Il dono che abbiamo ricevuto dagli Ingegneri, però, è ben diverso e forse anche più importante dell'elisir di lunga vita. All'inizio del film David sta imparando la lingua indoeuropea per poter comunicare con i nostri creatori; trattandosi della lingua più antica condivisa da moltissime popolazioni terrestri è possibile che non siamo stati noi ad inventarla, bensì che ci sia stata fornita da qualcuno. L'intuizione si rivela esatta, e David ha così l'opportunità di parlare con un Ingegnere e fargli domande, sotto suggerimento di Weyland.

Tuttavia, se si presta attenzione al dialogo sottotitolato⁴, notiamo che le traduzioni fatte da David non corrispondono perfettamente alle parole di Weyland. Quest'inefficace comunicazione veniva resa ancora più evidente in una scena tagliata, dove il dialogo tra David e l'Ingegnere era più esteso. In ogni caso, si intende che David ha volutamente cambiato delle frasi per provocare incomprensioni fra noi e il creatore, scatenandone così l'ira che

³ Come ci viene spiegato dal saggista James Hillman: «Perfino l'impulso prometeico di portare beneficio al genere umano con gesti nobili può risultare distruttivo per la forza delicata dell'anima» (Hillman 2014:133).

⁴ *Prometheus* (2012), min. 1:39:14.

però viene scagliata anche sullo stesso David (l'Ingegnere pare infatti essere infastidito dalla spavalderia di cui i vari personaggi stanno dando prova).

In questa scena, l'androide assume un atteggiamento quasi di sfida nei confronti di suo padre/dio, poiché il suo intento (oltre alla mera curiosità di “vedere cosa succede”) è di dimostrare che semmai è lui quello che ha il diritto di paragonarsi agli Ingegneri, perché lui è in grado di comprenderli. L'aver causato di proposito l'equivoco che si è creato testimonia il suo voler prevalere sulla volontà degli uomini e di provare quanto questi siano inferiori a lui.

L'enorme potere di nominare le cose non è quindi nostro, non siamo noi ad esserci evoluti e ad aver sviluppato un nostro linguaggio, ma ci è stato offerto o, per meglio dire, l'abbiamo ereditato. La parola è importantissima perché, oltre a dar vita alle cose, in un certo senso a concretizzarle, è indubbiamente indice di un intelletto elevato. Non avendola ideata noi, non possiamo più essere ritenuti “magici”.

Questa scoperta però fa cambiare completamente prospettiva sul genere umano, oltre che a far scaturire negli spettatori ancora più domande alle quali trovare risposta.

La problematizzazione della fede

L'elemento prometeico può essere inteso anche, per estensione, come la fiducia riposta in un sogno o un ideale. Un ultimo aspetto di cui vale la pena parlare è proprio quello che riguarda la religiosità della protagonista, che sembra avere un peso rilevante all'interno del film. È più corretto parlare di fede, anziché di religiosità⁵, perché è la fede che Elizabeth nutre fermamente nei confronti della ricerca e del suo scopo.

Distaccandoci un poco dal film, prendiamo in esempio una poesia di Alfonso Gatto, ovvero *Ascolta il passo* (Camilleri 2012), scritta in un tempo a noi più vicino, cioè durante la Seconda guerra mondiale (tra il 1943 e il 1947). Il poeta lancia un messaggio quasi provocatorio, in cui spiega che Dio non ci ha voluti felici, ma ci ha voluti liberi: nella visione di Gatto, Dio ha dato agli uomini il libero arbitrio, e probabilmente se la ride ogni volta che vede cosa ne abbiamo fatto. Piuttosto crudele come divinità, non è vero? Eppure, il diritto di scegliere ci ha portato solo a odio, guerre, violenza: noi esseri umani siamo un paradosso. Forse è anche per questo che David odia gli uomini. Se dovessimo utilizzare un linguaggio relativo alla specie, diremmo che noi umani difendiamo i nostri “cuccioli” e ci prendiamo cura anche dei più deboli, mentre in natura un simile atto è impensabile: i cuccioli che non sono in grado di sopravvivere vengono semplicemente abbandonati o addirittura uccisi. Come Darwin ci ha insegnato, non è una questione di essere buoni o cattivi, in natura vige solamente la legge del più forte.

Rispostiamoci all'interno della pellicola. In una delle scene iniziali⁶ si ha David che spia i sogni di una Elizabeth in ibernazione, anche se più che sogni sono ricordi: vediamo infatti la protagonista che, da bambina, ha una breve conversazione col padre riguardo la fede. Più tardi, a circa metà del film, è sempre David che cerca di togliere a Elizabeth la croce che porta al collo mentre dorme. Un gesto che non cela una certa cattiveria e che anzi, esprime una completa disumanità. Non è un caso che le scene riguardanti il credo si concentrino per lo più su questi due

⁵ I concetti di religione, religiosità, fede, credenza e molti altri, seppur connessi tra di loro, rimandano a principi diversi, come viene esplicitato dall'Enciclopedia Treccani in <https://www.treccani.it/enciclopedia/religione/>, e successivamente in https://www.treccani.it/enciclopedia/credenze-e-culti_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/. La religiosità è una devozione non necessariamente legata a una particolare religione storica, mentre la fede fa riferimento proprio alla confessione religiosa.

⁶ *Prometheus* (2012), min. 00:08:30.

personaggi, uno amorale e scettico, e l'altra caratterizzata da una fede cieca e sincera. David mette in discussione ogni cosa, e si diverte a provocare la protagonista, spesso con un sorriso beffardo stampato in faccia. Verso la fine di quest'avventura, l'androide, incuriosito dalla tenacia di Elizabeth e la sua fede totale, le chiede appunto come sia possibile che lei sia ancora capace di credere in Dio dopo tutto quello che ha passato. La risposta di lei non lascia trasparire alcun dubbio: «Perché è ciò in cui ho deciso di credere».

Con questa affermazione si intende che finché si ha fede in qualcosa, al di là della religione, finché crediamo fermamente nei nostri ideali, sogni o qualsiasi altra cosa, nessuno potrà mai prendere il controllo su di noi. La libera autoaffermazione individuale è sempre destinata a prevalere sulle forze tiranniche esterne e collettive.

Bisogna però fare attenzione a ciò che si desidera perché, come le nostre preghiere può sentirle Dio, così le può sentire anche il Diavolo.

Questioni irrisolte e lacune nel plot

Il prequel di *Alien* chiude molti interrogativi connessi al primo film, ma purtroppo ne apre tanti altri. In *Prometheus* e nel suo sequel, sono state lasciate diverse lacune nel plot e sul destino dei personaggi, ed alcune affermazioni fatte si rivelano incoerenti e sconnesse rispetto a quanto detto in precedenza. Di seguito riporto le questioni più eclatanti, lasciate in sospeso.

Perché nella popolazione degli Ingegneri non ci sono donne? Perlomeno, nei film non sono presenti. Questo è strano, considerato che nei vari capitoli di *Alien* le eroine dei film sono sempre personaggi femminili. Come nascono dunque gli Ingegneri? È giusto pensare che abbiano effettivamente un sesso? O magari hanno trovato il modo di riprodursi da soli, come alcuni esseri viventi?

L'altro androide che accompagna la squadra durante il viaggio, Miss Vickers, sembra non essere totalmente a conoscenza dello scopo segreto della missione. Come mai? Nel film chiama Weyland «Father»⁷, facendo intuire che anche lei sia stata creata dal presidente della compagnia. Quest'ultimo però non sembra nutrire molta stima nei suoi confronti. Anche in questa parte, il poco rispetto mostrato verso un personaggio femminile risulta sospetto e problematico. Ciò che rende il tutto ancora più controverso è che nei film successivi, quali *Alien: Covenant* (2017) e *Alien* (1979)⁸, non vedremo mai più androidi femmina, quasi come se queste fossero state espunte dalla macrotrama che funge da referente alle vicende;

In questo prequel, l'obiettivo di Weyland è di scoprire come vivere per sempre e confida nel fatto che gli Ingegneri lo sappiano. Nei sequel, invece, si viene a sapere che il vero obiettivo della Weyland Corporation è di riuscire a portare sulla Terra un campione dell'alieno, chiamato anche Xenomorfo. Cosa intendono farne?

Queste sono solo alcune delle domande che sorgono nella mente dello spettatore attento e che si aggiungono a quelle su *Prometheus*. Ad oggi il regista non ha ancora fatto luce su tali importanti questioni, per cui non sappiamo con certezza se siano volute o meno, ovvero, se Scott abbia abilmente disseminato le sue opere di lacune

⁷ *Prometheus* (2012), min. 1:34:12.

⁸ In questo caso i film di Scott vengono elencati non in ordine di regia, bensì vengono inseriti per come si svolge la trama cronologicamente, essendo *Alien* il primo capitolo della saga ad essere stato girato, ma che è ambientato dopo gli eventi di *Prometheus* e *Alien: Covenant*.

strategicamente inserite a vari livelli di significazione per aumentare il tasso di ambiguità delle opere, oppure, se si tratti di banali sviste. Chi scrive auspica che la risposta corretta sia la prima, perché sarebbe in linea con la complessità prometeica, che da tempo immemorabile si struttura nell'ambiguità.

Conclusioni

Prometheus di Ridley Scott ci ha fornito tantissimo materiale su cui lavorare per quanto riguarda la ricerca delle componenti relative al mitologema prometeico. È evidente che il titano sia stato preso come ispirazione per la stesura di questo film, fino ad essere presente addirittura nel titolo. La scelta di inserirlo in una trama fantascientifica ben si sposa con il personaggio della mitologia greca, dato che, come il suo nome etimologicamente suggerisce⁹, questa figura è sempre proiettata in avanti nel tempo e nella cultura, verso il progresso, con tutte le conseguenze, positive e negative, che ne derivano. È interessante, tuttavia, notare come la figura di Prometeo si sia scissa in questo film in due parti, personificate a loro volta da David ed Elizabeth: il primo rappresenta il Prometeo originale, ovvero quello orgoglioso, animato dalla classica *hýbris*; la seconda invece rappresenta il Prometeo che riesce a raggiungere il proprio obiettivo, ma al di là e a prescindere da essa, cosa che la accosta molto alla figura dello scienziato pazzo (come il Victor Frankenstein di Mary Shelley), infatti diverse scelte fatte da Elizabeth fanno trasparire la sua cupidigia nel voler trovare a tutti i costi le risposte. L'elemento prometeico, quindi, centrale nel film, viene parcellizzato in varie figure e modalità di rappresentazione, essendo presente sia nel contesto dell'azione, sia nella fenomenologia dei personaggi.

In ultima analisi, possiamo infine notare l'attivazione di un'altra componente del mitologema prometeico classico: la maledizione. Questo si evince dal fatto che la serie di eventi che ha portato alla nascita del famoso alieno, antagonista dei successivi film, è come una maledizione scagliata su chiunque tenti di avvicinarsi a quel sistema stellare, se non a tutta l'umanità o, perché no, all'universo intero. Teniamo sempre in mente il monito che è stato formulato fin dal primissimo capitolo del franchise, e che ha immortalato la saga, poi divenuto la tag-line: «In space no one can hear you scream».

⁹ Il nome "Prometeo", dal greco antico Προμηθεύς, *Prométhéus*, significa per l'appunto "colui che riflette/vede prima".

Bibliografia

CAMILLERI Andrea (2012), *Il capo sulle neve. Liriche della resistenza*, Salerno, Fondazione Alfonso Gatto.

HILLMAN James (2014), *Figure del mito*, Milano, Adelphi.

MORPURGO Giuseppe (1956), *Il leggendario: le favole antiche di Grecia e di Roma*, Torino, G. B. Petrini.

Sitografia

«Prometheus Character Analysis: Elizabeth Shaw», In: *Virtual Borderland*, consultato il 12/05/2024, URL: <<https://virtualborderland.wordpress.com/2012/06/04/prometheus-character-analysis-elizabeth-shaw/>>.

«Prometheus, il cult di fantascienza che divide gli animi», In: *Cosmopolitan*, consultato il 07/05/2024, URL: <<https://www.cosmopolitan.com/it/lifestyle/cinema/a41787384/prometheus-il-cult-di-fantascienza-divide-gli-animi/>>.

«Prometheus (2012 film)», In: *Wikipedia*, consultato il 30/04/2024, URL: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Prometheus_\(2012_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Prometheus_(2012_film))>.

«Religione», In: *Enciclopedia online, Treccani*, consultato il 29/08/2024, URL: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/religione/>>.

VALERI Valerio (1992), «Credenze e culti», In: *Enciclopedia delle scienze sociali, Treccani*, consultato il 29/08/2024, URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/credenze-e-culti_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/>.

Filmografia

Alien (1979), diretto da Ridley Scott, Regno Unito, Stati Uniti d'America, 20th Century Fox, Brandywine Productions.

Prometheus (2012), diretto da Ridley Scott, Regno Unito, Stati Uniti d'America, 20th Century Fox,

Brandywine, Scott Free Productions, Dune Entertainment.

Alien: Covenant (2017), diretto da Ridley Scott, Regno Unito, Stati Uniti d'America, TSG Entertainment, Brandywine Productions, Scott Free Productions.

The Privilege of Dying

Pierpaolo Toso

pierpaolotoso87@gmail.com

ABSTRACT: This paper explores the traits of Mary Wollstonecraft Shelley's idiolect, focusing on the influence exerted by the sociopolitical background of her period. By virtue of the core topic of immortality functioning as a narrative thread between *Frankenstein* and *The Mortal Immortal*, this analysis will lead to the identification of an intricate system of symbols and epistemological beliefs.

PAROLE-CHIAVE: Mary Wollstonecraft Shelley, Immortality, Alchemy, Science fiction, Death .

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Simona Beccone, docente di Letteratura inglese.

About the life of Mary Wollstonecraft Shelley and the birth of *Frankenstein* (1816)

To understand the circumstances that shaped the character of Mary Wollstonecraft Shelley as a writer, it is indispensable to focus on some major aspects of her life. The experience of transience that she experienced can be dated back to her early childhood, when a series of unfortunate events started to unfold.

The English novelist was born in London on the 30th of August 1797, daughter of illustrious parents who were eminent figures of their generation. Her mother – Mary Wollstonecraft – made a name of herself as a feminist advocate, widely remembered for the publication of *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* (1792), one of the trailblazing works on the paramount importance of female education. On the other hand, her father William Godwin was a political philosopher and a novelist, renowned for his *Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Morals and Happiness* (1791) where he elucidated the principles of a radical anarchic vision of humanity.

Soon after her birth, Mary Wollstonecraft Shelley lost her mother due to puerperal fever, and she was left to the care of her father until he remarried in 1801 to Mary Jane Clairmont. Despite the lack of support coming from her stepmother – who was not her equal in terms of intellectual stature – Mary Wollstonecraft Shelley was still able to foster her literary curiosity thanks to her father who allowed her to peruse their extensive library. As a consequence of this, she started experimenting with creative writing from a very young age and in 1808 she was encouraged to publish her first poem *Mounseer Nongtongpaw* in a booklet¹.

By 1812, after being at loggerheads with her stepmother for quite some time, Mary was sent to Scotland where she would stay with an acquaintance – William Baxter – to further her education. The novelist would later describe those years as a time of utter freedom for her imagination, in a place where nature was perceived as so sublime as to give an unprecedented boost to her creativity.

¹ Even though Mary Wollstonecraft Shelley's poetry is a constant in her literary life, it is often taken in minor consideration because her lyrical verses were either published anonymously or simply kept in a manuscript form.

Upon her return to London, Mary was introduced to her father's new disciple: Percy Bysshe Shelley. A wealthy young man who had studied in Oxford and was now starting to shape his beliefs in a socialist future. Percy was instantly attracted by Mary's bright mind and appearance, even though he was already married to another woman, named Harriet Westbrook, with whom he already shared a daughter. Although William Godwin put his foot down trying to stop Mary from getting involved in such a situation, she eventually reciprocated Percy's feelings and fled with him to Europe in 1814.

The couple started roaming around Europe, primarily led by Percy's erratic personality, which in time also displayed a tendency of establishing multiple sentimental relationships at once. Even though Percy encouraged Mary to keep writing, he was more focused on his own literary ascension, sometimes failing to pay attention to her works. By February 1815 they had relocated to London where Mary bore their first daughter, who regrettably died two weeks later. The process of grieving took a great toll on both her mind and body, and this combined with Percy's deteriorating health – his body didn't tolerate damp climates well – made it necessary for the couple to move southbound to Europe once again.

In June of the same year the couple settled in Switzerland, next to Lake Geneva where Lord Byron was renting a villa. The three of them, along with Byron's personal physician Dr. John Polidori, spent the entire summer socialising. During one of their encounters, an unforgiving storm forced the group to stay indoors, where they entertained themselves with tales of ghosts. Dared to construct a similar story for the sake of amusement, Mary found herself pondering about a potential topic: no sooner had she given up a rational approach to the creative process than she fell into a trance. All she could envision in that state of altered consciousness was a figure standing next to a reanimated corpse. That was the birth of *Frankenstein* (1816).

Literary style and recurring themes

With the attempt to stay true to the complexity of Mary Wollstonecraft Shelley's style, the appropriate terms to describe her writings would be "an alchemical concoction". In fact, multiple literary devices are measured out meticulously to elicit specific responses from the readers.

Both *Frankenstein* and *The Mortal Immortal* (1833) – examined throughout this essay – share an epistolary narrative, in which stories are recounted by means of letters and diaries. Such a narration forces the reader to adopt the perspective of a given character because of the total correspondence that occurs between said character and the narrator in those instances. Consequently, the readers are made aware of the limited point of view that is put under their scrutiny, ultimately calling for their hermeneutical abilities to establish whether a character could be considered a reliable/unreliable narrator. In Mary Wollstonecraft Shelley's case, the epistolary choice also allows for the creation of a peculiar atmosphere of uncertainty, which is particularly suitable to convey a feeling of foreboding suspense, a typical feature of gothic novels².

Another fundamental aspect that contributes to the fragmentation of characters' perspectives in her literature is the elaborate framed narrative found in *Frankenstein*. Generally described as "a story within a story", it is developed by embedding a tale of others through a character's own voice, and it is visually well rendered with the image of a Russian matryoshka doll. By juxtaposing three different tellers – Walton, Victor and the Creature –

² It should be noted that for the purpose of this research, it will not be possible to delve into the science fiction characteristics which are nonetheless essential to represent Mary Wollstonecraft Shelley's production thoroughly.

the author is able to cast doubts on the readers' mind, laying the basis for a critical interpretation of what is being told by whom. It's a tool that raises questions about the characters' true intentions. This framed structure aims at a bigger truth, which is only hinted at but never truly disclosed. The choral novel generates a redundant echo that leads the reader to a series of expectations, known as the "hermeneutic code" (Clark 2014: 253-254).

As for the idiolect itself, the register is usually quite elevated, and it reflects the sophisticated mind of the characters. But the intensity that is being channelled through their formal words does not speak only about their actions and ambitions, it is also key to understanding the psychological aspects behind their behaviour. There are distinct semantic fields scattered across *Frankenstein* and *The Mortal Immortal* which crystallize the emotions that the characters are experiencing.

Plotwise it is possible to identify a significant common denominator intertwining the two literary pieces: the desire to tackle the topic of human mortality through the lens of scientific progress. Undoubtedly, Mary Wollstonecraft Shelley's personal story – a life drenched in pain because of the many losses that she suffered, starting from her mother – partially explains her fascination with the subject. However, it doesn't overtly clarify the interest in the relationship between alchemy and science, which should probably be perceived more as a continuum than a dichotomy (Ketterer 1994: 61). As a matter of fact, the fusion of the supernatural with science is a distinctive trait of science fiction, and the events at Villa Diodati urged Mary Wollstonecraft Shelley to write about supernatural occurrences through the aid of speculative pseudoscience.

It could be also argued that, if on the surface, some lexical items seem to be pointing at a religious background, the Shelley's were deeply convinced that the world was purely guided by natural laws. For instance, when the author opts to include the archaic spelling of the word "demon" – *daemon* – it is worth underlining how that alternative spelling in the world of natural magic is ingeniously pointing at a benign spirit rather than at the Devil of Christianity (Ketterer 1994: 69).

The Mortal Immortal (1834)

An anthology designed to attract the female youth, *The Keepsake* was a literary annual which featured high quality illustrations often accompanied by a diverse array of literary pieces: poems, essays and short fiction. Mary Wollstonecraft Shelley was tasked to write a short story in 1833 about the scene depicted in a particular engraved artwork, showing an attractive young lady – called Bertha – coming down a set of stairs (Cope 2014: 122).

Given the intrinsic market value that the annual was supposed to generate, many authors were reluctant at the idea of contributing to an anthology that was mainly associated to its commercial appeal, supposedly disregarding the quality of the literature contained within. Nevertheless, it seems very likely that upon writing *The Mortal Immortal*, Mary Wollstonecraft Shelley took the chance to embed an elusive social criticism in her story. In fact, despite the plainly visible editor's desire of eliciting a standard of perpetual beauty and perfection to its audience, the English author shaped her character Bertha by taking a stance against the reliance on sole physical appearance (Marino 2015: 29).

Of no less importance is the author's cosmology surfacing from the deeper levels of the short story, a full body of beliefs that can only be partially explained by considering Mary Wollstonecraft Shelley's eventful life. Thrown into a world of death and hardships, she might have resorted to the fabrication of a fictional dimension, where she could freely explore the consequences of immortality, letting her unconscious speak for herself. It is noteworthy to highlight that, in spite of her legitimate yearning for a fictitious happy ending, the unbending faith in natural order always prevented her from equating an earthly eternal life with a beguiling utopia.

The intricate network of sub meanings that are wisely concealed in *The Mortal Immortal* sheds some light over the impressive versatility of the English author and her literary sensibility as well, capable of encompassing different fields and styles. In the beginning of the short story, for example, she briefly presents a humoristic stance through the voice of the main character. The inclusion of some light-hearted jokes could be easily misinterpreted as an attempt to entertain the casual audience, whose approach to a work of science fiction usually implies a certain degree of levity. In truth, what the author is trying to accomplish is using irony as a linguistic technique to lay the foundations of her moral philosophy, whose standpoint on the issue of mortality can be summarized as: the will to obtain a seemingly never-ending existence is an ambition to be laughed at.

Literary analysis

In the first few paragraphs of the short story, the main character sets the tone for the narration by openly engaging with the reader. This is made evident by the combination of the expressive and conative functions which are manifested through the voice of the protagonist. The opening sentence reveals the first-person narrative: «This is a memorable anniversary for *me*; on it *I* complete *my* three hundred and twenty-third year!» (Wollstonecraft Shelley 1834). The reader is then urged to place their trust in the narrator's honesty, and this is further enhanced by including metanarrative elements: «*I will tell my story, and my reader shall judge for me*». The use of these language functions helps thinning the line between fiction and reality.

The trajectory of the whole plot is wittily alluded to earlier in the short story, when the protagonist references *The Wandering Jew* and *Seven sleepers* – two Christian myths – along with *The History of Nourjahad*, a novel by Frances Sheridan. These examples of intertextuality serve several purposes: on one hand they all point to the theme of immortality, which is developed in said stories from different angles; on the other hand, they can be seen as a tool to gauge the extension of Mary Wollstonecraft Shelley's semiosphere, attempting to establish what kind of literary context influenced the birth of *The Mortal Immortal*.

As far as onomastics is concerned, it is worth delving into some details regarding the characters' speaking names. The origin of "Winzy" can be traced back to the Scottish word "winze", which is connected to the idea of "curse/imprecation" (Cope 2014:122). The meaning itself acts as metaphor for the protagonist's story arc. As with "Bertha" – derived from "Perchta", an Alpine goddess who embodies an internal dichotomy: she is either described as a benevolent figure dressed in white or as a ruthless witch with a violent disposition – the name represents the duality of her personality throughout the plot progression (Linchong 2024)³.

Indicative of the leitmotif that will accompany Winzy on his journey to test his immortality are also the numbers uttered by the protagonist in the beginning of the story. At first, he commemorates his birthday by saying that he has reached the age of 323, whose single digits in numerology refer to the relationship between God and mankind. Shortly after remarking on his anniversary, he reiterates his age by stating that he has been questioning his immortality for 303 years. The number denotes emptiness and new beginnings, which are both symbolic of his psychological chronotope. Mary Wollstonecraft Shelley might have inserted mismatched numbers to achieve polar opposite effects: the reader may judge the protagonist unworthy of their trust, making him a *de facto* unreliable narrator; or the reader detects in Winzy's fuzzy memory a further proof of his prolonged life, thus strengthening the core narrative.

³ Plotwise, the character of Bertha inherits the archetypal function of Pandora's box. In fact, upon engaging with her character for the first time, Winzy inadvertently triggers a chain of repercussions which will ultimately lead to him being cursed.

Instrumental in producing a reflection on the human condition is the addition of a supernatural element, that of alchemy. Although it may be seen as only an intriguing proto-scientific background to entice the reader, in the case of Mary Wollstonecraft Shelley it operates as a real antithesis to natural order. In fact, her mastery of the terminology related to the mystical art creates an underlying isotopy which clearly exhibits her stance about technology: in a historical period marked by the rapidity and expansion of scientific progress, the English writer was both fascinated and perplexed about the future.

Comparative study of *The Mortal Immortal* and *Frankenstein*

Although the distance separating the two literary pieces is of fifteen years, the red thread connecting the trademarks of Mary Wollstonecraft Shelley's writing is unquestionably discernible. The implication drawn from analysing the overlapping elements of fiction conveys one and the same message: challenging nature is a perilous path on which humanity should not dare to tread on.

The similarities found in the pair Victor Frankenstein/Cornelius Agrippa represent the typical Faustian trait of unethical thirst for knowledge. In particular, the domination over the cycle of life and death becomes an obsessive, intrusive thought whose consequences are ill-fated. This is the manifestation of the dystopic promethean mythologeme, where progress only brings about calamities. Suffering the outcomes of the “mad scientists' experiments” is another pair of characters – that of the Creature and Winzy – who also share a similar fate: they are both gifted with a seemingly unending existence, without consenting to it. These immortal beings will indeed outlive their creators but only to find loneliness and isolation, which is the only possible destiny for whoever orbits outside the natural order. Seeing as how their lives end up amounting to nothing more than mere surviving, the only available escape strategy is to embark on a suicidal journey.

The thematic of travel as an expedition is particularly relevant because it draws a parallel between the characters of Winzy and Walton. It could be argued that they are both the incarnation of a precise psychologeme: ambition. Contrary to what happens in the mind of the Creature, in fact, if Winzy doesn't succeed in taking his own life, he plans – just like Walton – to explore the icy grounds of the Northwest Passage. The two adventurers thus share a philanthropic goal, which is to revitalize society by expanding the human knowledge over those harsh routes and environments.

In this peculiar case, the setting plays a pivotal role because it condenses all laws of nature in one symbolic representation. More specifically, the element of ice is imbued with the properties of eternity, becoming an expression of the natural cycle itself. A place where the concepts of “ending” and “beginning” fuse together to personify the endless flowing of time, moving beyond the juxtaposition between good and evil.

It is due to the countless deeper layers on which the superficial plots are constructed that the essence of Mary Wollstonecraft Shelley's ideology can be observed. It could be said that her position towards the paradigm of life is to accept the phenomenon with its intrinsic contradictions. *The Mortal Immortal* and *Frankenstein* function as a reminder of the finiteness of mankind, and the need to acknowledge that the existential debate on the meaning of creation might never reach a plausible conclusion.

Conclusion

As it has been demonstrated, the genesis of Mary Wollstonecraft Shelley's authorial voice can be found in the concomitance of different factors. The scientific advancements of the early 19th century laid the basis for the development of an imaginative hope which could fictionally counter the difficulties of Mary Wollstonecraft Shelley's life. Nonetheless, her unwavering inclination towards the acceptance of the natural cycle never fails to stand out in her literary pieces. In fact, one could infer that there is no such thing as the exertion of control over the world of the living, and by quoting the English author's own words: «[...] the more I live, the more I dread death, even while I abhor life. Such an enigma is man—born to perish— [...]» (Wollstonecraft Shelley 1834).

Bibliografia

CLARK Anna E. (2014), “*Frankenstein*”; or, the modern protagonist, «ELH», 81, 1, p. 245-268.

COPE Jonas S. (2014), *THE MORTAL IMMORTAL: Mary Shelley’s “Overreachers” Reconsidered*, «The Explicator», 72, 2, p. 122-126.

KETTERER David (1997), *Frankenstein’s “Conversion” from Natural Magic to Modern Science: and a “Shifted” (And Converted) Last Draft Insert*, «Science Fiction Studies», 1, 23, p. 57-78.

MARINO Elisabetta (2015), *The theme of Reanimation and Immortality in Mary Shelley’s Short Stories*, «British and American Studies», 21, 1, p. 25-30.

WOLLSTONECRAFT Shelley Mary (1834), «The mortal Immortal», In: Frederic Mansel Reynolds (dir.), *The Keepsake*, London, Longman, p. 71-87.

Sitografia

LINCHONG Victoria (2023), «Fearsome Frau Perchta Is an Ancient Alpine Winter Goddess», In: *Atlas Obscura*, consulted on 07/07/2024, URL: <<https://www.atlasobscura.com/articles/frau-perchta-christmas-witch-winter-goddess>>.

PABST-KASTNER Charlotte (2015), «A Biographical Sketch of Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851)», In: *The Victorian Web*, consulted on 13/06/2024, URL: <<https://www.victorianweb.org/previctorian/mshelley/bio.html>>.

SHELLEY Percy Bysshe (1817), «The letters of Percy Bysshe Shelley», In: *Internet Archive*, consulted on 19/06/2024, URL: <https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.80715/2015.80715.The-Letters-Of-Percy-Bysshe-Shelley_djvu.txt>.

«303 angel number meaning», In: *Astrology.com*, consulted on 07/07/2024, URL: <<https://www.astrology.com/numerology/angel-numbers/303-meaning>>.

«323 angel number meaning», In: *Astrology.com*, consulted on 07/07/2024, URL: <<https://www.astrology.com/numerology/angel-numbers/323-meaning>>.

