«Illuminazioni»

Rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione

N. 35 Gennaio – Marzo 2016

compu.unime.it

TITOLO
<<Illuminazioni>> – Rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione

Direttore responsabile: **Luigi Rossi (Università di Messina)**
Direzione scientifica: **Luigi Rossi (Università di Messina)**
Comitato scientifico: **José Luis Alonso Ponga (Università di Valladolid, Spagna), Raimondo De Capua (già Università di Messina), Iryna Volodymyrivna Dudko (Università Pedagogica Nazionale Dragomanov, Kiev, Ucraina), Maria Teresa Morabito (Università di Messina), Giuseppe Riconda (emerito Università di Torino), Ve-Yin Tee (Università di Nanzan, Giappone), Carlo Violi (già Università di Messina), Vincenzo Cicero (Università di Messina), Giovanni Brandimonte (Università di Messina), Francesco Zanotelli (Università di Messina), Nicola Castrofino (già Università di Messina), Amor Lòpez Jimeno (Universidad de Valladolid), Sergio Severino (Università di Enna - Unikore)**
Segreteria redazione: **Dott.ssa Angela Mazzeo**
Telefono mobile: 3406070014
E-mail: lrossi@unime.it
Sito web: http://ww2.unime.it/compu - http://compu.unime.it

Gli autori sono legalmente responsabili degli articoli. I diritti relativi ai saggi, agli articoli e alle recensioni pubblicati in questa rivista sono protetti da Copyright ©. I diritti relativi ai testi firmati sono dei rispettivi autori. La rivista non detiene il Copyright e gli autori possono anche pubblicare altrove i contributi in essa apparsi, a condizione che menzionino il fatto che provengono da «Illuminazioni». È consentita la copia per uso esclusivamente personale. Sono consentite le citazioni purché accompagnate dal riferimento bibliografico con l'indicazione della fonte e dell'indirizzo del sito web: http://ww2.unime.it/compu (http://compu.unime.it). La riproduzione con qualsiasi mezzo analogico o digitale non è consentita senza il consenso scritto dell'autore. Sono consentite citazioni a titolo di cronaca, critica o recensione, purché accompagnate dal nome dell'autore e dall'indicazione della fonte «Illuminazioni», compreso l'indirizzo web: http://ww2.unime.it/compu (http://compu.unime.it). Le collaborazioni a «Illuminazioni» sono a titolo gratuito e volontario e quindi non sono retribuite. Possono consistere nell'invio di testi e/o di documentazione. Gli scritti e quant'altro inviato, anche se non pubblicati, non verranno restituiti. Le proposte di collaborazione possono essere sottoposte, insieme a un *curriculum vitae*, alla Direzione della Rivista a questo indirizzo e-mail: lrossi@unime.it. I contributi vengono accettati o rifiutati per la pubblicazione a insindacabile giudizio della Direzione scientifica, che si avvale della revisione paritaria realizzata tramite la consulenza del Comitato scientifico e di referees anonimi. I contributi accettati vengono successivamente messi in rete sulla Rivista. Gli articoli proposti per la pubblicazione dovranno essere redatti rispettando le norme editoriali presenti sul sito web e inviati in formato Word (.doc o .docx), a Luigi Rossi: lrossi@unime.it

©2007 - Periodico registrato presso il Tribunale di Reggio Calabria al n. 10/07 R. Stampa in data 11 maggio 2007

Trentacinquesima Edizione: Gennaio – Marzo 2016

ISBN ISSN: 2037-609X

Copertina e Impaginazione: WebTour - Messina

INDICE

Nicola Castrofino – TEORIA E TECNICHE DI BASE DELLA VIDEORIPRESA.....3

V. Cicero - L.Guerrisi – *VII SERMONES AD VIVOS NOTAZIONI FILOSOFICHE E PSICOLOGICHE A MARGINE DEL POEMA DI JUNG*.....35

René Corona – *NICCOLÒ GIOSAFATTE BIAGIOLI, DICTIONNAIRE À LA CARTE…POÉTIQUE*.....83

Maria Irene Curatola – *LA COSTRUZIONE DELLA FIGURA DI GOETHE E LA STRUTTURA NARRATIVA NEL ROMANZO LOTTE IN WEIMAR DI THOMAS MANN*.....122

Mariagiovanna Scopelliti – *L'ALTRA FACCIA DI SHANGHAI: LE CORTIGIANE E LA GERARCHIA DELLA PROSTITUZIONE NELL'ULTIMO PERIODO DELLA DINASTIA QING*.....151

Giuseppe Trovato – *PAUTAS METODOLÓGICAS ENFOCADAS A LA DIDÁCTICA Y LA PROFESIONALIZACIÓN DE LA MEDIACIÓN LINGÜÍSTICA ORAL ENTRE LENGUAS AFINES*.....172

«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 35, gennaio-marzo 2016

Nicola Castrofino

TEORIA E TECNICHE DI BASE DELLA VIDEORIPRESA

ABSTRACT. Il cinema richiede studio, conoscenze ed esperienze specifiche e, come avviene ormai in tutti i lavori, un'adatta qualificazione professionale. Inoltre, considerare il cinema solamente come spettacolo, significa limitare a un unico aspetto una tecnica che ha numerose altre ampie e utili applicazioni in vari campi dell'attività umana: culturali, politici, pratici, scientifici, divulgativi e professionali. Il cinema è illusione visiva e fisica ed è su questa caratteristica che si fonda il suo grande potere di educazione, di divulgazione e di penetrazione. I fenomeni determinano l'illusione cinematografica: la persistenza retinica, la legge di Linke, l'illuminazione. La televisione e il cinema oltre a essere caratterizzati da tecniche ben precise sono caratterizzati anche da un proprio linguaggio che si attiene a delle regole grammaticali e sintattiche ben precise. Il cinema e la televisione sono dunque mezzi di espressione, di rappresentazione e di comunicazione.

Che cos'è il cinema

Quando si parla di cinema il più delle volte si associa alla parola il significato di divertimento, di passatempo, di diversivo di relax. Si va infatti al cinema quando si vuole trascorrere piacevolmente qualche ora o quando non si sa come trascorrere un pomeriggio o una serata. Questo modo di intendere il cinema spesso però fa ritenere, ma a torto, chi è nel mondo cinematografico e chi fa del cinema, un essere privilegiato che non ha bisogno né di essere colto, né di avere la necessità di una adeguata preparazione tecnica, in quanto il suo lavoro non è altro che una piacevole prestazione personale altamente remunerativa. In realtà, come andremo ad analizzare, il cinema richiede, studio, conoscenze ed esperienze specifiche e, come avviene ormai in tutti i lavori, un'adatta qualificazione professionale. Inoltre, considerare il cinema solamente come spettacolo, significa limitare a un unico aspetto una tecnica che ha numerose altre ampie e utili applicazioni in vari campi dell'attività umana: culturali, politici, pratici, scientifici, divulgativi e professionali. Per avere subito una precisa idea dell'importanza della tecnica cinematografica basti ricordare che essa, unica tra tutte le manifestazioni del sapere e dell'attività dell'uomo, utilizza come materia prima il tempo. Campi come la chimica, la fisica, la medicina, l'ingegneria e ogni altra forma di conoscenza e di lavoro hanno

sempre come materia prima un corpo, che come tale occupa uno spazio. Questo non vuol dire che in questi settori il tempo non ha la sua importanza, e infatti la costruzione di un edificio, per esempio, va controllata e curata nel tempo, ma che il tempo interviene in tutti i fenomeni come elemento sul quale non si può agire direttamente e del quale si attende il trascorrere e lo si subisce. Un orologio, per esempio, misura il tempo ma non lo si può modificare.

La fotografia o la registrazione di un suono bloccano su un supporto idoneo l'immagine o il suono in un determinato momento della loro evoluzione e permettono di rivedere o risentire le impressioni passate, anche a distanza di tempo. Bloccano cioè il tempo in quell'attimo senza condizionarlo permettendone il ricordo ma non agendo sullo stesso. Solo la tecnica cinematografica (estesa oggi a quella televisiva) ha la possibilità di intervenire sul tempo, non chiaramente sul tempo assoluto, segnato dal moto della Terra intorno al Sole, ma sul materiale tempo, che viene prelevato dalla realtà e registrato sotto forma di immagini successive. Se analizziamo la parola Cinematografo, dal greco kinēma = movimento e graphein = scrivere, scopriamo che significa appunto scrittura del movimento ovvero la capacità di conservare una documentazione delle azioni, cioè del modo di comportarsi dei corpi nel tempo. Per questa ragione il cinema differenziandosi nettamente da ogni altra

tecnica richiede delle conoscenze molto specifiche. È importante tener presente che il tempo cinematografico è comunque quasi sempre diverso dal tempo reale.

Qualche esempio:

Durante il montaggio (fase lavorativa del film durante la quale si crea definitivamente il racconto mediante un'opportuna scelta di inquadrature successive) non si rispetta quasi mai il tempo reale. Le varie inquadrature e sequenze sono collegate tra di loro in modo da far acquistare alla narrazione una particolare fluidità, che in pratica si traduce in interesse visivo per il racconto. Nei cartoni animati le figure inanimate prendono vita se vengono riprese e riprodotte secondo le leggi fondamentali della tecnica cinematografica. Si crea in tal modo una realtà perché si riesce ad aggiungere il fattore tempo a un materiale inerte. Nei cartoni animati il tempo non esiste, esiste solo il tempo cinematografico.

Con i moderni mitragliatori ottici, che consentono un fortissimo rallentamento del tempo, si è potuto determinare la natura dei raggi emessi dalle sostanze radioattive e a contare le emissioni separate soltanto da un milionesimo di secondo.

Da quanto detto si può dedurre che la caratteristica fondamentale della cinematografia è quella di mettere a disposizione del tecnico la dimensione tempo. Nel mondo reale, dotato di tre dimensioni (lunghezza, larghezza e

profondità) e della dimensione tempo, grandezze tra di loro inscindibili, il tecnico può agire a suo piacimento sulla dimensione tempo; può riprodurre i fenomeni della vita, può creare il movimento dove in realtà non esiste, può annullare il tempo, rallentarlo, accelerarlo, abbreviarlo, allungarlo.

Il cinema però non è solo una tecnica ma è anche e soprattutto un mezzo di espressione e di rappresentazione che diventa comprensibile allo spettatore grazie un suo ben preciso linguaggio. Quella incredibile fascino che le immagini proiettate esercitano sugli spettatori non derivano infatti solo dal fatto che le cose viste vengono assimilate meglio a livello intellettivo delle cose udite, ma dipende soprattutto dal trovarsi inconsciamente davanti a una realtà che non è identica a quella vissuta quotidianamente. Al buio, nella sala, succede qualcosa che lo spettatore non riesce a percepire in modo consapevole ma che lo avvolge completamente affascinandolo.

Le leggi del cinema

Il cinema è dunque un'illusione visiva e fisica ed è su questa caratteristica che si fonda il suo grande potere di educazione, di divulgazione e di penetrazione. Sullo schermo infatti non vi è nulla di tutto ciò che gli spettatori credono di vedere. Le immagini proiettate, che si muovono, parlano e agiscono, acquistano

movimento, compiono azioni ed hanno un esistenza che è reale solo in apparenza grazie a un insieme di processi fisiologici e psicologici, che si verificano in ognuno di noi spettatori e che hanno come conseguenza la creazione soggettiva della realtà cinematografica.

Si parla di processi fisiologici perché a formare l'illusione cinematografica concorrono alcune funzioni organiche dell'organismo umano (la visione) e di processi psicologici perché è nella psiche, centro di tutte le attività sensitive, affettive e mentali, che le illusioni proiettate sullo schermo assumono l'aspetto della realtà.

Tre diversi fenomeni determinano l'illusione cinematografica:

La persistenza retinica delle immagini. Da questo fenomeno dipende l'apparente continuità luminosa dello schermo. Sulla superficie di fondo del nostro occhio esiste una membrana sensibile alla luce, la retina, sulla quale si formano le immagini del mondo esterno, che poi sono trasmesse al cervello mediante il nervo ottico (figura 1). Una delle caratteristiche dell'occhio è di percepire immediatamente i fenomeni luminosi al loro inizio, e di continuare a vederli ancora per un breve periodo, ma con un' intensità luminosa decrescente, anche dopo che sono finiti. L'immagine visiva infatti non si dissolve subito, ma si affievolisce lentamente e noi continuiamo a vederla per un certo tempo anche quando la fonte luminosa che l'ha determinata non è più luminosa e quindi non è

più visibile. Questa caratteristica dell'occhio prende il nome di persistenza retinica delle immagini.

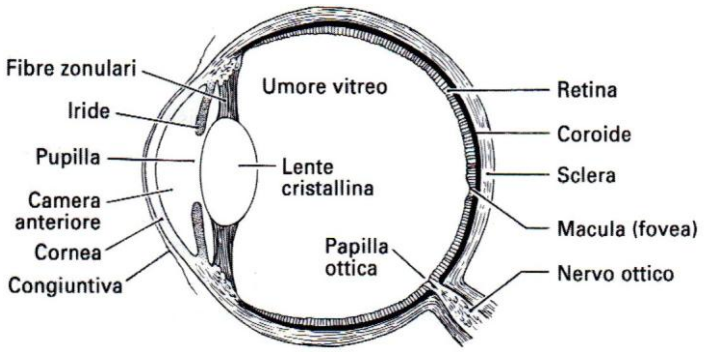


Figura 1 - Struttura dell'occhio umano

La proiezione cinematografica, tenendo conto di quanto appena illustrato, si realizza facendo vedere agli spettatori una serie di immagini fisse, proiettate su uno schermo. Un otturatore provvede a oscurare il fascio luminoso di proiezione nell'intervallo di tempo necessario per sostituire un'immagine alla successiva. Sullo schermo si avranno quindi, durante tutta la durata del film, delle fasi di luce e quindi di proiezione e delle fasi di buio corrispondenti al cambio di immagine. Nella normale cinematografia sonora si proiettano 24 fotogrammi al secondo; per ogni minuto secondo si hanno così sullo schermo 24 periodi di luminosità intervallati da 24 periodi di buio.

Nel cinema muto si proiettavano 16 fotogrammi al secondo.

L'occhio, per il persistere sulla sua retina dell'immagine luminosa precedente, non percepisce gli intervalli di buio e pertanto lo schermo gli appare sempre illuminato. Ne consegue che la continuità luminosa dello schermo non è una realtà fisica, ma dipende esclusivamente dal fenomeno della persistenza retinica delle immagini. Tale fenomeno è stato ampiamente studiato e si è giunti a scoprire che l'occhio umano continua a percepire un'immagine luminosa per 1/8-1/9 di secondo dopo che essa è scomparsa.

La legge di Linke

Il movimento dipende dall'apparente continuità delle loro azioni. Il fisico tedesco, Linke, afferma che la rapida visione successiva di una serie di immagini fisse, rappresentanti fasi successive di un soggetto in movimento, ci fa vedere le stesse immagini in movimento qualora due qualsiasi immagini consecutive della serie siano apparentemente uguali. In poche parole per far sì che immagini fotografiche ci appaiano animate occorre:

- effettuare la ripresa di una serie di fotogrammi a brevissima distanza di tempo l'uno dall'altro.
- scegliere questo tempo in modo tale che due qualsiasi successivi fotogrammi risultino apparentemente uguali; ciò significa che essi non devono essere

esattamente uguali ma che devono differenziarsi solo per piccoli spostamenti dei soggetti ripresi.

• mostrare agli occhi uno alla volta questi fotogrammi nella stessa successione con cui sono stati ripresi.

• per far sì che il tempo di svolgimento dell'azione sembri reale, far vedere tanti fotogrammi al secondo quanti sono quelli ripresi nello stesso tempo.

Queste sono le condizioni indispensabili affinché si verifichi il fenomeno della continuità del movimento delle immagini. Dalla necessità di rispettare la legge di Linke ne deriva che:

• la proiezione di soggetti in moto molto rapido non è mai molto efficace;

• durante la ripresa, i movimenti della telecamera (panoramiche, carrellate…) devono essere eseguiti molto lentamente;

• è giustificata la cadenza di ripresa utilizzata (24 fotogrammi al secondo) rispetto a quella sufficiente per rispettare il fenomeno della persistenza retinica (8-9 fotogrammi al secondo);

Un filmato saltellante, a scatti deriva dal non rispetto della legge di Linke. Occorre però non cadere nell'errore che tutto derivi solo ed esclusivamente dalla persistenza retinica.

La creazione psicologica del racconto. Il racconto narrato dal filmato esiste nella forma e nel contenuto così come li percepisce lo spettatore ovvero ogni

spettatore vede e capisce a modo suo. Più esattamente, il cinema, essendo un linguaggio, viene tanto meglio compreso quanto più ci si immedesima nella sua tecnica. I vari modi di effettuare il montaggio (stacco, dissolvenza, movimento di macchina…) non sono casuali ma hanno un specifico significato che deve essere ben compreso dallo spettatore. Il passaggio per esempio da un ambiente e un altro tramite un effetto "a tendina" o con un fotogramma nero sul piano tecnico può risultare come un' interruzione senza senso ma dal punto di vista della narrazione assume un valore di richiamo dell'attenzione da parte dello spettatore. Quando uno spettatore assistendo a una proiezione viene coinvolto nell'azione scenica, si entusiasma e vi partecipa vuol dire che ha compreso il linguaggio cinematografico e di conseguenza il messaggio che il regista ha voluto trasmettere.

Il linguaggio cinematografico diventa così molto simile al linguaggio naturale dell'uomo che non richiede sforzi i studi speciali per essere compreso.

Il racconto è affidato dunque alla comprensione di chi assiste alla proiezione che lo creerà in base alla sua capacità di comprendere il linguaggio cinematografico.

Illuminazione

La luce valorizza e mette in risalto la realtà che ci circonda. Chi si occupa di videoriprese e di arte i generale, ha sempre presente questo concetto e in effetti la luce e gli effetti di luce hanno sempre giocato un importante ruolo i tutte le loro realizzazioni. L'illuminazione rappresenta dunque un fattore di essenziale importanza sia per la qualità figurativa dell'immagine ripresa, che per la corretta costruzione del segnale video.

In ogni sistema di illuminazione si possono distinguere tre elementi caratteristici (figura 2):

- La sorgente luminosa.
- Il fascio luminoso.
- L'illuminazione prodotta.

Figura 2 - Esempio di illuminazione

A queste tre componenti corrispondono altrettante grandezze fotometriche:

- l'intensità luminosa.
- il flusso luminoso.
- l'illuminamento.

L'intensità luminosa

Intensità luminosa. Esprime la quantità di luce che una sorgente è in grado di emettere. La sua unità di misura è la "candela internazionale".

Flusso luminoso. Rappresenta la potenza di luce trasportata dal fascio che si irradia attorno alla sorgente. Viene misurato in "lumen".

L'illuminamento. Si manifesta quando il flusso luminoso colpisce un oggetto. La sua unità di misura è il lux, corrispondente all'illuminamento di una superficie di 1 mq, investita dal flusso di un lumen.

Strade (illum.nott.)	10-20 lux
Abitazioni	100-500 lux
Vetrine di negozio	500-1000 lux
Studio televisivo	1300-2000 lux

Regole generali

La dimensione della fonte luminosa può essere considerata o puntiforme o estesa.

L'illuminazione con sorgente puntiforme genera un'immagine dettagliata e marcata in quanto si ha una evidente separazione tra luci e ombre. La luce, a livello qualitativo, generata da una fonte puntiforme viene detta "netta" o "dura" (figura 3).

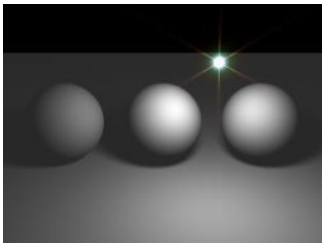


Figura 3 -Luce puntiforme

L'illuminazione estesa crea un' immagine sfumata e indefinita, in quanto tra luce e ombra si viene a creare una zona di penombra. La luce, a livello qualitativo, generata da una fonte estesa viene detta "morbida" o "soft" (figura 4).

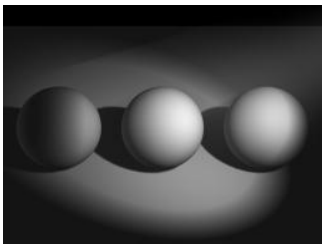


Figura 4 -Luce estesa

Se si hanno due sorgenti luminose aventi la stessa intensità luminosa, l'illuminazione di un soggetto sarà tanto maggiore quanto più sarà ristretto il cono di luce e quindi il più delle volte sarà sufficiente intervenire sulla grandezza del cono di luce per variare l'illuminamento. Se la fonte luminosa è puntiforme e il fascio luminoso generato è sferico, l'illuminamento del soggetto da riprendere è inversamente proporzionale al quadrato della distanza dalla sorgente ovvero se la distanza raddoppia, l'illuminamento diventa un quarto, se la distanza si triplica l'illuminamento diventa 1/9. Nella realtà l'illuminamento non avviene in modo così netto, secondo le regole dei quadrati, ma è comunque strettamente legato alla distanza delle sorgenti. L'illuminamento dipende oltre che dalla distanza sorgente-oggetto anche dall'angolo formato tra le direzioni sorgente-oggetto e oggetto-camera. Ovvero fissato un punto di osservazione, che corrisponde alla posizione in cui si trova la videocamera, tanto più grande sarà questo angolo tanto più scarsa sarà l'illuminazione del soggetto in- quadrato.

L'illuminamento totale è dato dalla somma degli illuminamenti generati dalle sorgenti luminose utilizzate. Pertanto per variare l'illuminamento oltre che sull'intensità della sorgente si può intervenire aumentando il numero delle sorgenti.

Temperatura colore

Parlando delle caratteristiche della luce possiamo fare una distinzione tra luci naturali e luci artificiali. Nella prima categoria possiamo collocare una sola luce: il sole. Il sole infatti è l'unica luce naturale con tutte la sfumature dovute alle condizioni atmosferiche e all'orario. Nella seconda categoria possiamo collocare tutte le lampade usate per l'illuminazione. Una delle differenze tra le luci naturali e quelle artificiali è nello spettro colore (composizione cromatica delle sorgenti di luce), ovvero la presenza, di colori dominanti come l'azzurro-violetto nelle prime e il rosso-arancione nelle seconde. La temperatura colore, espressa in gradi Kelvin (°K) è il parametro che definisce la composizione cromatica dello spettro colore (figura 5). Questo parametro deriva dalla seguente osservazione: se si riscalda su un corpo nero, come una barra di ferro, questo all'aumentare della temperatura assumerà varie sfumature di colore che andranno dal rosso-arancione fino all'azzurro-violetto. Risulta così possibile

stabilire un rapporto tra temperatura e colore. La temperatura colore del sole, per esempio, è di circa 6500 °K mentre quella generata da una normale lampadina è di circa 3200 °K. Risulta così evidente che la temperatura colore delle fonti luminose utilizzate incide notevolmente sulla qualità del colore delle riprese. Le eventuali dominanti di colore dovranno essere eliminate utilizzando degli opportuni filtri ottici già presenti su molte delle videocamere in commercio. L'elenco seguente riporta la temperatura colore di alcune tra le più comuni sorgenti luminose:

- Cielo azzurro 10000 °K
- Cielo nuvoloso 8000 °K
- Cielo azzurro a mezzogiorno tra i 5500 e i 7500 °K
- Sole (mattino-pomeriggio) tra i 5500 e i 6000 °K
- Sole (alba-tramonto) tra i 3000 e i 4500 °K
- Lampadina comune per abitazione (a incandescenza) tra i 2400 e i 2900 °K
- Lampadina per ripresa (a incandescenza) 3200 °K
- Lampade ad alogenuri 6000 °K

Figura 5 –Temperatura colore.

Tecniche d'Illuminazione

Dopo aver trattato la luce e le sue caratteristiche fondamentali è giunto il momento di posizionare queste luci per una corretta illuminazione della scena o del soggetto da riprendere. Anche per quanto riguarda il posizionamento delle luci esistono delle regole da rispettare. In una scena possono esistere una o più luci e in base alla loro funzione e posizione possiamo classificarle in luce di base, luce chiave, luce correttiva o di riempimento, luce di spalle, luce addizionale e luce d'effetto.

La luce di base (figura 6) è la luce che genera l'illuminazione generale della scena. Per ricreare questo tipo di luce, vengono utilizzate o plafloniere o dei semplici diffusori.

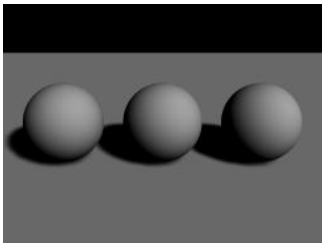


Figura 6 – Luce di base.

La luce chiave (figura 7) è la luce dominante, direzionale che investe direttamente un'area o un soggetto della scena. Viene definita anche "modellante" in quanto determina una direzionalità luminosa, come avviene nella realtà per esempio con un soggetto illuminato dal sole. Per ricreare questo tipo di luce, che deve risaltare sulla luce di base, occorrono dei proiettori di elevata potenza collocati all'incirca a 45° di lato e ad 45° sull'orizzonte.

Figura 7 – Luce chiave.

La luce correttiva o di riempimento (figura 8) è una luce supplementare necessaria per eliminare o quanto meno attenuare le ombre e i contrasti generati dalla luce chiave. La luce chiave infatti illumina la zona colpita ma lascia in ombra la zona opposta. La luce correttiva ti consente appunto di correggere questo tipo di situazione. Normalmente vengono utilizzate luci meno potenti o con un cono più ampio disposte in modo simmetrico alla luce chiave ma possono essere utilizzati anche dei pannelli riflettenti.

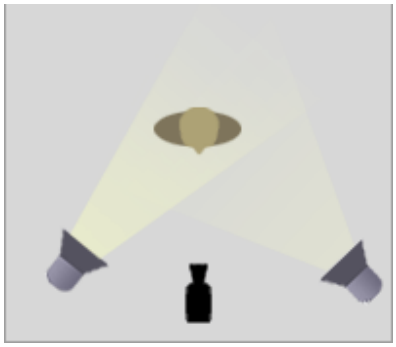


Figura 8 - Luce correttiva o di riempimento.

La luce di spalle (figura 9) è una luce che posizionata appunto alle spalle del soggetto inquadrato, crea una profondità all'immagine mettendolo così in risalto e non "schiacciato" sullo sfondo della scena.

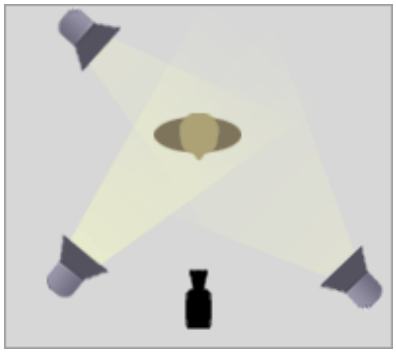


Figura 9 – Luce di spalle.

Alcuni esempi di illuminazione:

- Per illuminare un soggetto ferma. Posiziona la luce chiave su un lato e la luce correttiva sul lato opposto. La luce di spalle direttamente dietro il soggetto inquadrato. Se l'inquadratura è un primo piano di un volto evita le ombre nelle cavità degli occhi e quelle create dal naso e dal mento.
- Per illuminare due persone ferme. Posiziona una luce chiave su un lato e una luce correttiva sul lato opposto di ogni persona. La luce di spalle direttamente dietro ogni soggetto inquadrato. Per evitare che l'ombra generata dalla prima luce di spalle si proietti su quella della seconda luce di spalle sfalsa opportunamente le due persone inquadrate.
- Per illuminare un gruppo di persone ferme. Posiziona le luci come visto per il primo esempio, se le persone sono allineate e vicine oppure segui il secondo esempio se le persone sono distanti tra loro e non allineate.

Linguaggio

La televisione e il cinema oltre a essere caratterizzati da tecniche ben precise sono caratterizzati anche da un proprio linguaggio che si attiene a delle regole grammaticali e sintattiche ben precise. Il cinema e la televisione sono dunque mezzi di espressione, di rappresentazione e di comunicazione. L'insieme dei segni e dei modi significativi dei linguaggi cinematografico e televisivo consentono al regista di rendere evidenti i sentimenti, lo stato d'animo, i pensieri dei personaggi presenti nel racconto. Parlando del cinema si può affermare che il cinema è la trasposizione in immagini di un soggetto cinematografico. La trama del soggetto cinematografico può essere tratta da un avvenimento realmente accaduto, da un'idea originale, da un esperimento scientifico o ad- dirittura può essere completamente di fantasia. Il suo sviluppo deve seguire un tema, motivo fondamentale, etico o estetico, le cui soluzioni saranno maturate nel soggetto, nel trattamento e nella sceneggiatura. Mentre il soggetto basa la sua trama sulle possibilità della narrazione scritta mettendo in risalto tutte le azioni che si prestano meglio a essere descritte letteralmente, per soggetto cinematografico o televisivo si intende una trama visiva, adatta a essere raccontata e resa espressiva ed efficace mediante la proiezione di immagini su uno schermo. In genere un'opera letteraria non si può trasformare in film nella sua forma

originaria, occorre prima ricavare da essa un racconto nel quale la trama viene descritta e sviluppata secondo le esigenze del mezzo cinematografico o televisivo. A questa necessità va collegata la spesso apparente discordanza tra racconto letterario e racconto cinematografico o televisivo. Questi ultimi sono il trasferimento in immagini del racconto originale, a opera del regista che ne coglie gli aspetti espressivi che più hanno colpito la sua fantasia. Per questo motivo un'opera letteraria, realizzata in film da più registi dà luogo a racconti cinematografici o televisivi spesso tra loro completamente diversi e nello stesso tempo mai totalmente uguali al racconto da cui prendono vita. Prende il nome di adattamento o riduzione l'elaborazione di un'opera letteraria in forma di sceneggiatura cinematografica o televisiva.

La grammatica e la sintassi

La grammatica considera le 'unità elementari del linguaggio, cioè la composizione della singola immagine, la dinamica interna all'immagine, i movimenti di camera, le figurazioni di missaggio e di montaggio.

La sintassi considera la costruzione coordinata delle unità di linguaggio, per giungere all'esposizione completa di un contenuto. Tratta pertanto le sequenze,

il ritmo, i livelli di visualizzazione e, in genere, ogni sistema espressivo di uso comune.

Il linguaggio televisivo. Nel suo insieme il linguaggio televisivo si rifà ad altri linguaggi, primi tra tutti quelli della letteratura, più specificatamente del giornalismo, del teatro, della fotografia e della cinematografia, dai quali spesso eredita modi espositivi e terminologie.

Le inquadrature. Punto focale della grammatica del linguaggio visivo è l'inquadratura. L'inquadratura è rappresentata dall'immagine fornita da una camera in un determinato istante. Vengono ripartite in "piani" e in "campi".

I campi di ripresa. Si definisce come distanza cinematografica o televisiva la distanza che appare sullo schermo, ovvero la distanza apparente tra l'attore, visto in immagine sullo schermo, e lo spettatore. È determinata dalla distanza reale tra l'attore e la videocamera e dal tipo di obiettivo usato. Il punto di vista dello spettatore dunque, a prescindere dal posto occupato, è sempre identico a quello della videocamera.

Si chiama campo di ripresa tutto ciò che ricade nell'inquadratura e in base alla distanza cinematografica o televisiva si possono avere campi:

Lunghissimo (codice utilizzato = CLL). Questo campo equivale allo spazio massimo inquadrabile e soprattutto le figure umane, se presenti, sono quasi irriconoscibili.

Lungo (codice utilizzato = CL). Lo spazio coperto da questo campo è minore del precedente e le figure umane come parte non predominate nell'inquadratura (in genere sono a una distanza superiore ai 30 metri).

Medio o mezzo campo lungo (codice utilizzato = CM o MCL). La figura umana ini- zia ad avere un "peso" nell'inquadratura e generalmente è limitata a metà dell'altezza del fotogramma.

Totale (codice utilizzato = TC). Nel quadro è compresa tutto la scena. Le figure umane sono riprese per intero. Prende anche il nome di scena d'assieme.

Contro Campo (CC). Inquadratura in senso opposto alla precedente.

I piani di ripresa

Prende il nome di piano di ripresa l'inquadratura la cui distanza cinematografica o televisiva viene riferita all'altezza della figura umana in piedi. In questo modo la definizione figura umana acquisisce il significato di unità di misura.

I piani di riprese, come visto per i campi di ripresa, possono essere classificati, in base a come i margini orizzontali del fotogramma tagliano la figura umana in:

Totale o Figura Intera (codici utilizzati = TOT o FI). In questi campi la figura umana viene inquadrata per intero e occupa l'intero campo.

Piano Americano (codice utilizzato = PA). Il piano americano prevede che la figura umana venga inquadrata dalla testa alle ginocchia.

Mezzo primo piano o piano medio o mezza figura (codici utilizzati = MPP o PM o MF). La figura umana, utilizzando questi campi, viene inquadrata a mezzo busto.

Primo piano (codice utilizzato = PP). La figura umana, utilizzando questo campo, viene inquadrata fino al petto e il viso completo.

Particolare o Dettaglio (codice utilizzato = Part o Dett). Nell'inquadratura compare solo una piccolissima parte della persona, come una mano, un piede, gli occhi.

Primissimo Piano (PPP). La parte essenziale del viso.

La sintassi

Mentre gli elementi di grammatica sono individuabili con sufficiente precisione, quelli di sintassi, che considerano il coordinamento e la successione di tali unità, sono più generici e difficilmente definibili.

Gli elementi di sintassi più significativi, e comunque sempre presenti nei programmi e nei film, riguardano le sequenze, il ritmo e i livelli di visualizzazione. Utilizzando il linguaggio cinematografico e televisivo possiamo affermare che un film è costituito da una successione di sequenze. Le sequenze a loro volta sono costituite da una successione di scene. Ne consegue che le scene sono costituite da una successione di piani che a loro volta sono costituiti da una successione di fotografie. Facendo ora il percorso al contrario teniamo ben in mente che:

un'immagine ha ragion di esistere solo se finalizzata a rappresentare il movimento il piano è il primo "mattone" cinematografico/televisivo. L'insieme dei vari "mattoni" crea il linguaggio cinematografico/televisivo.

le sequenze sono paragonabili ai singoli atti teatrali e possono svolgersi anche in scenari diversi.

Il montaggio è la fase che unendo le sequenze e le scene crea e sviluppa il racconto visivo.

Il racconto visivo quindi è composto da più "mezzi di espressione" (piani, punti di vista, movimenti di macchina) che, come per la lingua parlata, non possono essere utilizzati a caso o a piacere ma devono seguire delle regole ben precise. Per esempio un'inquadratura ha un significato solo se è strettamente connessa con l'inquadratura che la precede e con l'inquadratura che la segue.

La sequenza

La sequenza è costituita da una successione ordinata di unità elementari di linguaggio, capaci di esprimere compiutamente un contenuto. Ogni sequenza si evolve in tre fasi:

- La presentazione. In questa fase uno dei personaggi presenti nella scena ha il compito di introdurre l'evento che sta per svilupparsi.
- Lo sviluppo. In questa seconda fase anche gli altri soggetti presenti nella scena intervengono sviluppando così quanto anticipato nella fase di presentazione.
- La conclusione. In questa terza e ultima fase si ritorna sul primo personaggio, che ha svolto il ruolo di presentatore, che ora ha invece il compito di chiudere.

La composizione

La composizione è la tecnica e l'estetica della disposizione delle immagini nel quadro in modo che queste risultino distribuite "organicamente". Mentre per quanto riguarda la composizione pittorica si possono facilmente individuare delle regole lo stesso non è possibile nella composizione cinematografica/televisiva in quanto i personaggi che fanno parte della scena e la videocamera si muovono. Fondamentalmente l'inquadratura deve contenere

un solo centro di interesse verso il quale tutti gli altri elementi devono convergere.

Alcune regole fotografiche possono essere applicate alla cinematografia se interpretate in funzione del movimento del soggetto e dell'inquadratura.

Vediamone alcune:

- l'occhio umano percepisce con maggior chiarezza la zona centrale dello schermo, quella compresa tra un terzo e i due terzi della larghezza e dell'altezza, e quindi si devono evitare masse centrali che non hanno un loro "equilibrio" all'interno dell'inquadratura.
- non deve mai essere assente un soggetto principale, che attrae l'attenzione.
- nella costruzione dell'immagine è opportuno seguire delle linee oblique o spezzate ed evitare linee parallele e orizzontali.
- l'orizzonte non deve mai essere al centro del quadro.
- un primo piano deve essere sempre presente nelle riprese di panorami, per accentuarne la profondità.

Il raccordo

Il raccordo è la tecnica utilizzata per "legare" due inquadrature. Può essere realizzato in continuità di tempo in modo che l'azione continui come nella

realtà, cambiandone solo il punto di vista, oppure senza continuità di tempo facendo sì, con un accorgimento tecnico, che il trascorrere del tempo a livello visivo non infici la continuità del racconto. Sono molto utilizzati per tale scopo l'inserto, la dissolvenza, il fondu e i passaggi di maschera e in alcuni casi lo stacco netto tra due scene diverse.

L'attacco

L'attacco è un tipo di raccordo. È determinato dall'azione visiva, dal campo di ripresa, dal ritmo del film e anche dal suono. Relativamente all'azione due inquadrature successive devono raccordare i movimenti; due scene o sequenze devono essere collegate da un principio logico, determinato dal tipo di attacco, che giustifichi il passaggio di spazio o di tempo o di entrambi. Relativamente al campo di ripresa è bene che due inquadrature successive non siano relative a campi troppo diversi. Si ha il passaggio per ingrandimento o per riduzione dell'immagine, per controcampo e così via. Relativamente al ritmo le inquadrature devono rappresentare azioni che si svolgono con la stessa velocità e con velocità contrastante, purché in funzione espressiva. Relativamente al suono, il suono influisce sull'attacco sia materialmente con l'obbligare chi monta il filmato a scegliere un punto di taglio successivo alla fine delle

modulazioni utili, sia tecnicamente come necessità di ottenere effetti di sincronismo o di asincronismo.

Lo stacco

Lo stacco di montaggio, il taglio di un'inquadratura, presuppone un problema di attacco o di raccordo artistico. Lo stacco è il più cinematografico dei passaggi da un'inquadratura alla successiva perché le dissolvenze, il fundo e le altre sono artifici convenzionalmente accettati che creano però un'interruzione alla continuità del racconto. Lo stacco invece se opportunamente utilizzato consente di ottenere effetti di passaggio di tempo e di spazio senza disturbare l'attenzione degli spettatori.

La musica. Introduzione al sonoro

Solitamente con il termine colonna sonora ci si riferisce alle musiche di un film. In realtà il termine comprende l'audio completo, con dialoghi ed effetti sonori. Suono quindi come insieme di voce, effetti sonori e musica. La voce, o il cosiddetto parlato, può essere degli attori presenti nel film, oppure di uno speaker che commenta con la voce le azioni, o di un suono usato come voce. Gli

effetti sonori, rumori e ambienti, sono una delle caratteristiche peculiari del cinema. Basti pensare agli ultimi decenni che hanno visto gli effetti sonori sempre più perfezionarsi. Possono provenire sia dalla "presa diretta" cioè registrati in contemporanea alle riprese video, e quindi naturali, sia "da archivio" cioè da banche di suoni naturali registrati e memorizzati, montati sulle immagini. Per la musica, grazie anche a nuove tecnologie alla base della computer music, si va dalla elaborazione elettronicamente alla creazione sintetica.

Valore aggiunto del sonoro

Un fondamentale aspetto da tener sempre presente, e che tra percezione visiva e percezione uditiva nel cinema, non intercorre un rapporto di subordinazione della seconda alla prima. In questa particolare combinazione i due piani interagiscono. È fondamentale rilevare quanto nella combinazione audiovisiva, una percezione influenza l'altra e la trasforma. Ciò che raggiunge il nostro orecchio è in grado di veicolare un particolare significato, e la conoscenza dei meccanismi percettivi dello stato fisico del suono, permette di manipolare il materiale sonoro a fini espressivi, soprattutto in combinazione con le immagini sulle quali riversa, dando vita a una dimensione: quella audiovisiva.

Bibliografia

Castrofino N., Gioffrè B. (2009), *Premiere Pro CS4*, Milano, Mondadori Informatica.

Castrofino N., Gioffrè B. (2006), *Pinnacle Studio Plus 10*, Milano, Mondadori Informatica.

Castrofino N., Gioffrè B. (2008), *Video Editing e montaggio*, Milano, Mondadori Informatica.

«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 35, gennaio-marzo 2016

Vincenzo Cicero - Lucia Guerrisi

VII SERMONES AD VIVOS. NOTAZIONI FILOSOFICHE E PSICOLOGICHE A MARGINE DEL POEMA DI JUNG*

ABSTRACT. Il singolare poema in prosa *Septem sermones ad mortuos* è stato redatto da Jung nel gennaio 1916 entro un'atmosfera eccezionalmente pregna di elementi paranormali ed eventi sincronici. Martin Buber lo ha addotto come prova per accusare lo psichiatra svizzero di sostenere un concetto quasi eretico di Dio sotto le forme gnosticheggianti di Abraxas, deità insieme buona e cattiva. In realtà, Abraxas è inteso da Jung in senso poietico come il Dio ultradivino che ha il suo preciso corrispettivo psicologico nel Sé, l'archetipo degli archetipi.

ABSTRACT. The peculiar prose poem *Septem sermones ad mortuos* was written by Jung in January 1916, during a time exceptionally full of paranormal elements and synchronic events. Martin Buber produced it as evidence to accuse the Swiss psychiatrist of supporting an almost heretical concept of God under the gnosticistic forms of Abraxas, both good and bad deity. Indeed, Abraxas is inter-

* Il saggio, pur concepito in piena condivisione ideale e realizzato in consultazione e collaborazione costante, è stato redatto in gran parte separatamente dai due autori: i paragrafi 1-3 li ha scritti Cicero, i 4-6 Guerrisi; il conclusivo § 7 è frutto di una redazione a 4 mani. – Nel caso di citazioni da testi non italiani, nonostante vengano riportati in bibliografia e nelle note anche i riferimenti alle traduzioni italiane (ove esistenti), tutti i brani sono stati da noi sistematicamente ritradotti.

preted by Jung poietically as the ultradivine God which has its precise psychological counterparts in the Self, the archetype of archetypes.

1. *Lo strano caso dei* Septem sermones ad mortuos

«In uno scritto [di Jung] stampato assai presto, mai però entrato in commercio, fa la sua comparsa, in un linguaggio addirittura religioso, la professione di un Dio prettamente gnostico, in cui bene e male sono legati l'uno all'altro e, per così dire, si bilanciano a vicenda. Questa unificazione degli opposti in una figura totale onnicomprensiva pervade da allora il pensiero e l'opera di Jung».

Questo giudizio di Martin Buber è contenuto in un suo saggio dal titolo *La religione e il pensiero moderno*, apparso nel febbraio 1952 sulla rivista *Merkur*[1]. E lo scritto junghiano, a cui l'allora ultrasettantenne pensatore ebreo di lingua tedesca si riferiva, sarebbe divenuto di pubblico dominio quasi un decennio più tardi con il titolo latino originale: *Septem sermones ad mortuos*.

Jung aveva composto di getto i *Sette sermoni* durante una straordinaria temperie psichica – psico-collettiva, più precisamente. Era infatti verso la metà del gennaio 1916, quando il quarantenne psichiatra svizzero cominciò ad avvertire una impellente tensione a dar forma letteraria ai discorsi del suo «guru spirituale»,

[1] M. Buber, *Religion und modernes Denken*, "Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäische Denken", 6/48 (1952), pp. 101-120 (il brano citato è a p. 115), ora in Id., *Gottesfinsternis* (1953), cap. V, p. 104 [82]. Il saggio è dedicato al pensiero filosofico e psicologico davanti alla crisi novecentesca della religione, ed è diviso in due parti: nella prima Buber (Vienna, 1878 - Gerusalemme, 1965) esamina il «cosiddetto esistenzialismo di Heidegger e di Sartre», nella seconda la teoria dell'inconscio collettivo di Jung.

Filemone, quell'autonoma figura-forza psichica (*seelische Kraft-Gestalt*) che gli si era imposta nelle settimane precedenti assumendo per lui una funzione di guida soprattutto intellettuale[2]. All'inizio la tensione si manifestò con un'inquietudine interna, a cui corrispondeva un'atmosfera circostante stranamente carica; Jung aveva la sensazione che l'aria fosse impregnata di spettri. Poi una concatenazione di eventi paranormali confermò che la casa e i suoi inquilini erano come tempestati da fantasmi: figure bianche che attraversavano gli spazi, coperte da letto tolte ripetutamente via nella notte ai dormienti, deliri e incubi infantili con presenze contemporanee di angeli e demòni e simboli cristici, squilli improvvisi e isterici del campanello senza che al portone ci fosse nessuno, un'aria così densa che tutti avevano l'impressione di respirare a fatica... «Per l'amor di Dio, cos'è tutto questo?» – la domanda tormentò Jung finché una notte[3] la folla degli spiriti sbottò in

---

[2] Filemone è il protagonista sia del 21° e ultimo capitolo del secondo libro, sia della terza parte ("Prove") del *Rotes Buch*, dove si trovano appunto i *Septem Sermones*. Per il significato di questa figura cfr. C.G. Jung, *Erinnerungen*, pp. 186 s. [227 s.]: «Subito dopo questa fantasia [di Elia e Salomè, anche loro figure del *Rotes Buch* (cfr. lib. I capp. 9-11, lib. II cap. 21, e Prove § 14)], un'altra figura emerse dall'inconscio, sviluppatasi da quella di Elia. Le diedi il nome di Filemone. Filemone era un pagano avvolto da un'aura egizio-ellenistica con coloritura gnostica. [...] Ci sono cose nella psiche che non sono prodotte dall'io, ma si producono da se stesse e hanno una vita propria. Filemone rappresentava una forza che non ero io. [...] Gradualmente mi insegnò l'oggettività psichica, la "realtà della psiche" [*Wirklichkeit der Seele*]. [...] Da un punto di vista psicologico, Filemone rappresentava una visione [*Einsicht*] superiore. [...] Era per me ciò che gli indiani chiamano un 'guru'. [...] Volente o nolente, dovetti riconoscere Filemone come mio psicagogo. Infatti mi ha comunicato pensieri illuminanti». – Per la genesi dei *Septem sermones* il luogo canonico è *ibid.*, pp. 193-196 [236-239]; vedi anche Shamdasani, Liber novus. *Il «Libro rosso» di C. G. Jung*, Introduzione al *Libro rosso*, pp. LXIII-LXIX.

[3] Dal *Rotes Buch* e dalla nota di Shamdasani (pp. 343b-344a [380 e n. 79]) si ricava che questo frangente corale, e il primo sermone di Filemone che gli fa subito seguito, sono stati trascritti il 30 gennaio 1916; ma la redazione febbrile dei *Septem sermones* andrebbe comunque retrodatata

coro unanime: «Ritorniamo da Gerusalemme, dove non abbiamo trovato quello che cercavamo»: le parole d'esordio dei *Septem sermones ad mortuos*. Da quel momento l'eloquio junghiano fluì senza ostacoli per tre sere consecutive; e, mentre l'invasione degli spiriti batteva bruscamente in ritirata – la casa ridivenuta quieta, l'atmosfera pura –, lo scritto assunse la sua configurazione definitiva.

La condizione emotiva in cui versava Jung all'epoca era particolarmente predisposta a recepire fenomeni paranormali, e nel caso in questione – come ribadì poi lui stesso – «la peculiare atmosfera di quella costellazione inconscia» gli «era ben nota come il *numen* di un archetipo»[4]. Ora, tale archetipo, dall'energia numinosa a lui familiare, è ciò che Jung più tardi avrebbe chiamato con termine latino *anima*[5]. E difatti la calca e il tramestio prolungato degli spiriti in quel gennaio 1916 hanno il loro antecedente psicopoietico nella fuga con cui l'anima era volata via dall'io di Jung per ritirarsi nell'inconscio, il quale tra l'altro corrisponde appunto alla mitica terra dei morti, alla terra degli antenati. Il ritiro dell'anima

---

almeno a metà del mese, poiché il primo mandala disegnato da Jung, contenente l'abbozzo del *Systema Munditotius* (la cosmologia dei *Septem sermones*), fu realizzato il 16 gennaio 2016, insieme al testo di commento (cfr. *Das Rote Buch*, Anhang A, p. 363 [436], Anhang C, pp. 371 s. [452-457]); vedi la figura *infra*, alla fine del § 3.

[4] Jung, *Erinnerungen*, p. 195 [237]. Non sarà inutile rammentare che nel gennaio 1916, al tempo dei vissuti su cui verte qui la narrazione, Jung non aveva ancora elaborato le sue riflessioni sul *numen* e sul numinoso (il famoso libro di Rudolf Otto sul *Sacro*, che ne contiene la concettualizzazione più originale e articolata, sarebbe uscito l'anno successivo), né la teoria degli archetipi (la stessa parola *Archetyp* o *Archetypus* è stata da Jung impiegata solo a partire dal 1919).

[5] Cfr. Jung, *Erinnerungen*, p. 189 [231]. Traduciamo quindi la parola tedesca *Seele* in due modi, a seconda del senso che assume nel contesto: con "psiche", quando designa l'anima nel suo complesso (nelle sue due parti fondamentali, conscia e inconscia), con "anima", quando indica l'archetipo *anima* e la connessa figurazione.

nella landa inconscia – fenomeno analogo alla "perdita dell'anima" che si verifica non di rado presso i primitivi – vi provocò una misteriosa vivificazione (*eine geheime Belebung*), diede figura alle tracce ancestrali, ai contenuti archetipici, e fornì in tal modo ai morti la possibilità di manifestarsi. «Ecco perché subito dopo lo svanire dell'anima mi erano apparsi i "morti", e nacquero i *Septem sermones ad mortuos*»[6].

Questa descrizione-ricostruzione della genesi dell'opera, effettuata oltre 40 anni dopo i fatti interessati, offre secondo noi un'eccellente rappresentazione plastica di ciò che Jung intende per autonomia dei contenuti psichici; e ora che disponiamo del contesto originario dei *Sette sermoni*, cioè del *Libro rosso* (scritto e illustrato tra il 1913 e i 1928, ma edito postumo nel 2009), sappiamo che l'intero sfondo su cui spiccano le loro figure ha natura di autonomia psichica. È proprio a partire da questa istanza (e circostanza) "psico-autonomistica", dunque, che i sermoni vanno innanzitutto letti, tanto più per il valore paradigmatico che hanno costituito, a più livelli, per la posteriore evoluzione junghiana.

«Da allora in poi per me i morti sono divenuti sempre più chiaramente le voci dell'inesplicato, dell'irrisolto, dell'irredento. [...] Così i dialoghi con i morti, i *Septem sermones*, costituirono una specie di preludio a ciò che avevo da comunicare al mondo sull'inconscio: una specie di schema d'ordine e di interpretazione dei contenuti universali dell'inconscio. [...] In quelle immagini c'erano cose che non riguardavano solo me, ma anche molti altri. Fu così che iniziai a non appartenere più solo a me stesso. Da allora la mia vita appartenne all'universalità. [...]

---

[6] *Ibidem*, p. 193 [238].

Tutti i miei lavori, tutta la mia attività spirituale, provengono da quelle immagini e da quei sogni iniziali»[7].

La storia esterna dei *Septem sermones* – p.es. che Jung li abbia ben presto pubblicati in un opuscolo fatto circolare tra gli amici e mai venduto in libreria, modificandone l'allocutore (dal guru gnosticheggiante Filemone allo gnostico Basilide)[8]; che nel 1925 abbia dato il permesso all'amico Helton Godwin 'Peter' Baynes di tradurre il testo in inglese e pubblicarlo a Edinburgo, pur sempre in forma privata; che più tardi Jung se ne sia apparentemente pentito definendoli «peccato di gioventù», e che solo «per onestà» (*um der Ehrlichkeit willen*)[9] abbia acconsentito alla loro pubblicazione ufficiale come appendice al volume autobiografico *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung* (1961) – questi e altri avvenimenti, estranei al clima spirituamente denso e incandescente da cui era scaturito lo scritto, non ne hanno sminuito affatto la forza espressiva né lo stile misurato, essenziale, né tantomeno il poetico *Geist der Tiefe*, l'immaginifico "spirito di profondità" che si è propagato con coerenza a tutti gli scritti "scientifici" junghiani posteriori.

---

[7] *Ibidem*, pp. 195 s. [238 s.].

[8] Nella prima stesura, registrata sul *Libro nero* 6, l'allocutore era lo stesso Jung. Nel *Libro rosso* (p. 356b [423]) Filemone, dopo aver tenuto i suoi discorsi ai morti, viene identificato con lo gnostico Simon Mago.

[9] Jung, *Erinnerungen*, p. 388 [465]. In realtà, Jung ha parlato di «peccato di gioventù» (*Jugendsünde*) solo ironicamente, e proprio nella replica a Buber; v. *infra*, § 3.

Buber, sostenendo che un tema centrale dei *Sette sermoni* era da allora penetrato pervasivamente e permanentemente nel pensiero e nell'opera di Jung, ha dunque esternato una valutazione a suo modo non scorretta. Solo che il senso di questa valutazione è polemico ed equivale a un'accusa: per lui, mistico chassidico[10] e filosofo, lo gnostico è l'autentico antagonista del credente nel Dio-persona, la gnosi – non l'ateismo – è il vero contraltare della fede. La "condanna" così esplicita della gnosi si trova effettivamente in chiusa al breve testo con cui Buber ribatte alla replica junghiana al suo saggio del febbraio 1952. In vista di una rinnovata comprensione dei *Septem sermones*, tuttavia, è molto istruttivo ripercorrere il processo partendo dalla sua fase dibattimentale[11].

---

[10] Buber è stato il maggior diffusore novecentesco degli insegnamenti del chassidismo polacco, il movimento mistico ebraico più rilevante dei secoli XVIII-XIX; ricordiamo qui soprattutto i suoi *Die Erzählungen der Chassidim* (*I racconti dei Chassidim*, 1949) e *Die chassidische Botschaft* (*Il messaggio chassidico*, 1952).

[11] La replica di Jung apparve nel maggio successivo, sempre su "Merkur" (6/51 [1952]), nella sottosezione titolata *Religion und Psychologie*, pp. 467-473 (ora in: Jung, *Antwort an Martin Buber*, *GW* 18.2); a seguire, alle pp. 474-476, stava la controreplica (Buber, *Replik auf eine Entgegnung C. G. Jungs*, in Id., *Gottesfinsternis*, Anhang, pp. 157-162 [121-124]). – Sulla controversia si vedano gli ottimi resoconti: Ribi, *Die Suche nach den eigenen Wurzeln*, pp. 16-131; B. D. Stephens, *The Martin Buber–Carl Jung disputations* (2001), comprese le *Responses* di J. Dourley, W. Colman e D. Tresan, e a sua volta la controrisposta della Stephens (2002); Bishop, *Jung's* Answer to Job (2002).

2. *Relatività o assolutezza di Dio? Un momento della controversia Buber–Jung*

In *Religion und modernes Denken* lo scopo di Buber è di esaminare il pensiero moderno nella sua pretesa di emettere il verdetto sul carattere di realtà viva della religione. Oggetti specifici dell'esame sono due atteggiamenti e tre esponenti: Heidegger e Sartre per il versante ontologico, Jung per quello psicologico.

L'esposizione buberiana dei due filosofi ci importa solo in quanto entrambi vengono accomunati (e criticati) per aver ripreso, ciascuno a suo modo, la parola di Nietzsche «Dio è morto!». Poiché però essa viene presa esplicitamente in considerazione anche nei *Septem sermones*, ci ritorneremo su a tempo e luogo debiti (§ 3), e passiamo subito alla parte dedicata allo psichiatra svizzero.

Il primo rilievo critico di Buber è che la psicologia junghiana non disporrebbe di un rigoroso criterio epistemologico di distinzione qualitativa tra i fatti psichici e i fatti religiosi. Infatti nella trattazione della religione va rimproverato a Jung di aver oltrepassato in punti essenziali i limiti della psicologia. Riportiamo qui intanto due degli enunciati esemplari addotti da Buber, di cui solo il primo sarebbe psicologicamente "corretto", il secondo no[12].

Primo esempio. Nel terzo capitolo di *Psychologie und Religion* (1938/40), Jung definisce così la rivelazione in generale:

---

[12] Cfr. Buber, *Gottesfinsternis*, pp. 93 s. [73 s.].

«La *revelatio* è in primissima linea una apertura della profondità della psiche umana, una manifestazione, dunque innanzitutto un modus psicologico, con il che – com'è noto – non si stabilisce nulla su cos'altro essa potrebbe ancora essere»[13].

Buber registra la definizione come un'asserzione oggettivamente fondata, frutto dunque di un atteggiamento legittimo da parte della scienza psicologica junghiana, la quale qui darebbe prova di mantenersi correttamente entro i propri limiti epistemologici.

Secondo esempio. Nella introduzione a *Zur Psychologie des Kindarchetypus* (1940), durante la discussione dell'essenza del mito e della mitologia, Jung dichiara:

«La religione è una relazione viva con i processi psichici che non dipendono dalla coscienza, bensì avvengono, al di là di questa, nell'oscurità dello sfondo psichico»[14].

Buber sostiene che qui i limiti della scienza psicologica siano stati invece oltrepassati (*überschritten*), in quanto questa definizione di religione non avrebbe né tollererebbe limitazioni, e così trascurerebbe proprio l'aspetto religioso per eccellenza, cioè la relazione dell'Io umano al trascendente Tu divino.

Siamo sicuri che il pensatore chassidico avrebbe ammesso come scientifica la riformulazione autolimitantesi (in corsivo le aggiunte rispetto alla junghiana):

---

[13] Jung, *Psychologie und Religion*, p. 91 [80].

[14] Jung, *Zur Psychologie des Kindarchetypus*, p. 168 [148].

"La religione è *innanzitutto* una relazione viva con i processi psichici che avvengono al di là della coscienza, nell'oscurità dello sfondo psichico*, con il che non si stabilisce nulla su cos'altro essi potrebbero ancora essere*". Ma per Jung, secondo noi, queste precisazioni-limitazioni sarebbero più equivoche che pleonastiche: a) se infatti la religione, come la intende Buber in senso stretto, è innanzitutto relazione umana viva a Dio, ed esprime perciò basilarmente l'istanza – il bisogno – dell'uomo a relazionarsi con l'entità assoluta trascendente, allora l'enunciazione junghiana è adeguata, perché un tale bisogno è in riferimento diretto appunto a processi extracoscienziali, inconsci; b) se invece la religione, come vuole sempre Buber in senso lato[15], è il legame reciproco tra membri di una comunità i cui incontri convergono verso un centro che è abitato – benché *oggi* eclissalmente – dal Tu divino, dal totalmente Altro che *un giorno* di sua volontà «si è rivolto a noi dalla sua trascendenza, si è abbassato fino a noi, si è mostrato e ci ha parlato nell'immanenza»[16], allora è piuttosto *questa* visione a risultare nettamente esorbitante rispetto alla definizione di Jung, la quale non dice – *non deve dire* – nulla sulla trascendenza divina. – Nel suo saggio di replica, Jung non ha neanche preso in considerazione questa critica.

---

[15] Per la concezione buberiana della religione cfr. p.es. *L'eclissi di Dio*, pp. 71, 92-93 e 113; per l'accezione comunitaria cfr. inoltre *Il principio dialogico e altri saggi*, pp. 116, 132, 217-219, 252-256, 274, 288.

[16] Buber, *Gottesfinsternis*, p. 91 [71].

Del precario valore probativo della valutazione ha avuto sentore lo stesso Buber, che infatti ha sùbito addotto un altro esempio junghiano di presunta effrazione epistemologica, stavolta più sostanziale.

Terzo esempio. Nel capitolo 5 di *Psychologische Typen* (1921), Jung discute tra l'altro la questione della relatività di Dio in Meister Eckhart, e dà questa definizione:

«Per *relatività di Dio* intendo una visione secondo cui Dio non esiste "assolutamente", cioè staccato dal soggetto umano e al di là di ogni condizione umana»[17].

Il succo dell'argomentazione di Buber merita di essere riportato alla lettera:

«Però la religione è pur sempre soltanto una questione di relazione umana a Dio, non di Dio stesso. Ecco perché è per noi importante sapere cosa Jung pensi di Dio stesso. In generale lo intende come un "contenuto psichico autonomo"[18]. [...] Contrariamente alla sua dichiarazione di voler evitare qualsiasi asserzione sul trascendente[19], Jung si identifica con il punto di vista "secondo cui Dio non esiste 'assolutamente', cioè staccato dal soggetto umano e al di là di ogni condizione umana". Beninteso, non si lascia libera la possibilità che Dio [...] esista staccato dal soggetto umano e insieme in collegamento con esso, bensì si dichiara che Dio *non* esiste staccato dall'uomo. Questa è però senz'altro un'asserzione sul trascendente, su ciò che esso non è, e quindi su ciò che esso è. Le esternazioni di Jung

---

[17] Jung, *Psychologischen Typen*, p. 257 [263].

[18] Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, p. 246 [234]. Nota di Buber.

[19] Cfr. Jung, *Kommentar zu Das Geheimnis der Goldenen Blüte*, p. 62 [63]: «È meglio evitare ogni asserzione sul trascendente, in quanto si tratterebbe solo di una ridicola presunzione della mente umana, inconsapevole della propria limitatezza».

sulla "relatività" del divino non sono asserzioni psicologiche, bensì metafisiche»[20].

Nella risposta a questa critica va ora ravvisato secondo noi il nucleo "speculativo" centrale dell'intera replica di Jung al saggio di Buber:

«È singolare che Buber si scandalizzi della mia affermazione che Dio non può esistere separato dall'uomo, e la consideri un'asserzione trascendente. Dico allora esplicitamente che tutto, assolutamente tutto ciò che viene asserito su "Dio" è asserzione umana, ossia è psichico. L'immagine che abbiamo o ci facciamo di Dio è forse mai "separata dall'uomo"? Può Buber indicarmi dove Dio ha fatto la sua propria immagine, separata dall'uomo? Come e da chi può essere constatato qualcosa del genere? Per una volta, eccezionalmente, voglio qui speculare in modo trascendente, cioè "poetare" [*transzendent spekulieren bzw. „dichten"*]: Dio ha certo fatto, senza aiuto dell'uomo, un'immagine di se stesso inconcepibilmente magnifica e al tempo stesso tremendamente contraddittoria, e per l'uomo l'ha collocata come un archetipo, un *archétypon phôs*, nell'inconscio, non perché i teologi d'ogni tempo e luogo vi si accapiglino sopra, bensì perché l'uomo senza arroganza, nel silenzio della sua psiche, possa guardare a un'immagine a lui affine, fatta della sua propria sostanza psichica, la quale entro sé ha tutto ciò che lui è capace di escogitare sui suoi dèi o sul fondo della sua psiche.

Questo archetipo, la cui presenza è confermata non solo dalla storia dei popoli, ma anche dall'esperienza psicologica del singolo individuo, mi è perfettamente sufficiente. È così vicino all'umano, e tuttavia così estraneo e diverso e, come tutti gli archetipi, del più grande effetto determinante; confrontarsi con esso è incondizionatamente opportuno»[21].

Con ciò il dibattimento, nella sua sostanza, è chiuso. La controreplica di Buber non solo *non* risponde al ragionamento junghiano, ma *rimuove* inopinatamen-

---

[20] Buber, *Gottesfinsternis*, pp. 97-99 [76-78].

[21] Jung, *Antwort an Martin Buber*, *GW* 18.2, p. 714 [*OC* 11, p. 465].

te l'esempio della speculazione trascendente, la parte poetica[22]. Eppure è proprio in questo brano ascientifico che Jung prospetta l'iniziativa della relazione – non dell'uomo a Dio, ma – del Dio trascendente all'inconscio dell'uomo, in un senso che avrebbe persino potuto avviare un momento dialettico-metafisico con Buber. Lo psichiatra svizzero sta infatti fingendo l'ipotesi che l'archetipo di Dio in noi, l'*archétypon phôs* (la luce archetipa) – senz'altro raffrontabile, ma non identificabile, con l'idea di Dio (*Gottesidee*), con l'immagine delle immagini, con la più sublime delle immagini la cui paternità Buber attribuisce ai filosofi –, sia stato impiantato da Dio stesso nell'inconscio dell'uomo, mentre per il pensatore chassidico l'idea di Dio è il capolavoro dell'uomo che, con essa, si fa immagine del Senzaimmagine (*das Bildlose*)[23]; sarebbe potuto venire fuori un interessante dibattito intorno al confronto tra *Gottesarchetypus* e *Gottesidee*; ma la rimozione buberiana del brano "poetico" ne ha eliminato la possibilità alla radice. – Senza voler riattivare artificiosamente questa dialettica mancata, qui però va detto che a proposito di Dio, in generale, la partita sarà sempre giustamente più facile per chi,

---

[22] Cfr. Buber, *Gottesfinsternis*, pp. 157 s. [121 s.]: «Jung dichiara che Dio non esiste staccato dal soggetto umano. La questione controversa suona quindi: Dio è esclusivamente un fenomeno psichico, oppure esiste anche indipendentemente dalla psichica dell'uomo? Jung risponde: Dio non esiste per sé». È evidente che Jung *non* risponde semplicemente così, ma vi aggiunge un "brano poetico" che può essere tradotto – come cerchiamo di fare nei prossimi capoversi – in importanti enunciati psicologici integrativi.

[23] Cfr. *ibid.*, p. 78 [59]: «Infatti l'idea di Dio, il capolavoro dell'uomo, non è altro che l'immagine delle immagini, la più sublime delle immagini che l'uomo si fa di Dio, del Senzaimmagine. [...] Ma l'uomo, quando impara ad amare Dio, esperisce una realtà che sovrasta l'idea [*eine Wirklichkeit, die die Idee überwächst*]».

come Jung, avrà tenuto in scarso o nullo conto le chiacchiere sull'assolutezza della Deità e della Divinità; per converso, saranno destinati alla sterilità quanti, con Buber, avranno seguitato a parlare di Dio in termini di *Wirklichkeit über Idee*, di "una realtà sovrastante l'idea", in quanto un Dio ideale non è più vivo (dell'idea) di un Dio reale. "Dio" è denominazione umana, e a partire da un'esperienza numinosa umanamente interpretata se ne articolano nelle varie lingue il senso e il significato: l'universalità di questo dato fa sì che Dio, proprio perché ovunque sentito e sperato e immaginato e pensato inquanto ultraumano e ultrapotente, venga figurato come l'entità più comunemente relativa all'umano. Davanti a tale figurazione, i sentimenti, i discorsi e i nomi non saranno mai troppo sobri e asciutti; perciò, riguardo al pur rispettabile amore verso la Persona assoluta che si eclisserebbe al di là di essa, tanto più apprezzabile è il silenzio intimo di chi si raccoglie nella propria psiche riconoscendo affinità essenziali con l'arcimmagine divina (*das göttliche Urbild*).

L'archetipo di Dio è dunque per Jung eminentemente psichico, anzi – come tutti gli archetipi – *urseelisch*, arcipsichico[24], in quanto elemento originario e impersonale della struttura della psiche. Non è stato fatto dagli uomini, piuttosto l'umanità ne patisce, singolarmente e comunitariamente, l'energia numinosa paradigmatica, ma appunto per questo è relativo allo psichico, non potrebbe esistere

[24] Lo preferiamo all'aggettivo *psychoid*, "psicoide", con cui Jung qualifica gli archetipi p.es. in *Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen*, p. 240 [p. 230]. Per le ragioni della preferenza cfr. Guerrisi, *Dall'archetipo materno al* vas Sapientiae *del Logos*, p. 53, n. 16.

staccato da esso. Tutti gli enunciati psicologici di Jung riferiti a "Dio" intendono sempre il *Gottesarchetypus*, mai il Dio trascendente, assoluto, delle molte confessioni religiose e tradizioni filosofiche, per il quale Jung non prova alcun interesse[25]. E l'archetipo di Dio è per lui – per lui che vi connette i fatti psichici accertati empiricamente, per interpretarli in enunciati psicologici – inconcepibilmente magnifico (*herrlich*, glorioso, grandioso) quanto tremendamente contraddittorio (*unheimlich widerspruchsvoll*).

Gli enunciati sugli archetipi, derivati dall'opportuno confronto dei fenomeni psichici con l'archetipo di Dio, montano di guardia ai confini della scienza psicologica di Jung. Al di là di essi, stanno gli enunciati poetici, come quelli dei *Septem sermones ad mortuos*.

---

[25] Cfr. Jung, *Kommentar zu Das Geheimnis der Goldenen Blüte*, p. 57 [59]: «Se assumo che sia assoluto e al di là di ogni esperienza umana, Dio mi lascia freddo. Io non opero su di lui, né lui su di me. Se invece so che Dio è un impulso possente della mia psiche, allora devo occuparmene».

3. *Il «Dio vive come sempre» dell'*"Abraxas"-Opusculum

«In appoggio alla sua diagnosi, Buber utilizza persino un mio peccato di gioventù [*Jugendsünde*] che risale a quasi quarant'anni fa, quando scrissi un poema [*ein Gedicht*] in cui ho espresso in stile "gnostico" certe vedute psicologiche, poiché allora studiavo con fervore gli gnostici. Il mio entusiasmo si basava sulla scoperta che quei pensatori erano stati apparentemente i primi a occuparsi (a modo loro) dei contenuti del cosiddetto inconscio collettivo. All'epoca feci stampare il "poema" con uno pseudonimo e ne mandai alcuni esemplari a conoscenti, senza presagire che un giorno avrebbe testimoniato contro di me in un processo per eresia»[26].

Non rientra fra i nostri scopi trattare qui la questione dei rapporti di Jung con lo gnosticismo, su cui del resto esiste una discreta letteratura[27]. Ci preme invece rilevare come lo Jung stesso definisca "poema" (in prosa) i *Septem sermones ad mortuos*. Infatti le virgole della seconda occorrenza rafforzano certo l'ironia del «peccato di gioventù» ereticheggiante, ma nel contempo la parola rimarca il fondamentale tratto creativo, poietico, del componimento. E la *poiesis* opera qui almeno su due piani: figurale, in quanto le figure teosofiche sgorgano l'una dall'altra secondo un ordine originale, per cui i modelli gnostici non prevalgono sull'ispirazione del poieta; analogico, dato che le stesse figure sono state escogita-

---

[26] Jung, *Antwort an Martin Buber*, pp. 710-711 [461-462].

[27] Su Jung e la gnosi, a parte il volume di Alfred Ribi citato sopra e gli altri testi che verranno elencati in bibliografia, nella sezione della letturatura sui *Septem sermones*, va ricordato già qui il libro di Hoeller, *The Gnostic Jung* (1982), quindi l'opera collettanea: Segal - Singer - Stein (eds.), *The Allure of Gnosticism* (1995). Si veda anche la pagina web dedicata a Jung da The Gnostic Society Library, *C. G. Jung and Gnostic Tradition* (http://gnosis.org/gnostic-jung/).

te da Jung secondo corrispondenze dirette con strutture, processi, funzioni ed elementi della psiche (tali corrispondenze saranno trattate nei prossimi paragrafi).

In base al piano analogico, i *Sermones* possono ben definirsi un poema teosofico della psiche *more jungiano monstrata*, perché racchiudono in effetti tutti gli snodi teorici decisivi della psicologia posteriore di Jung, dall'inconscio collettivo a quello personale, dalla funzione trascendente[28] all'individuazione, dall'Io al Sé.

Secondo la loro appariscente dimensione figurale, invece, i *Sermones* dovrebbero sottotitolarsi: "Il poema di Abraxas l'Efficiente", dal nome e distintivo essenziale della Deità ultradivina (il *Gott über Gott*, il Dio al di là di Dio; v. *infra*) che lega insieme Dio e Diavolo, le potenze celesti e le potenze ctonie, e governa sui caroselli degli altri dèi.

Con Abraxas siamo infine di fronte al «Dio prettamente gnostico» rimproverato da Buber a Jung. Eppure nello scritto del febbraio 1952 il pensatore ebraico non cita mai per nome questa deità, che una parte della tradizione effettivamente accosta al nome dello gnostico Basilide di Alessandria[29]. Anzi, mentre ostenta di non pronunciare il nome di Abraxas, Buber non si risparmia la velenosa sottolineatura di una connessa lacuna storico-religiosa nei testi junghiani:

---

[28] In realtà, il saggio sulla funzione trascendente è coevo ai *Septem sermones*, essendo stato scritto nel 1916 (ma pubblicato solo nel 1957).

[29] È stato Ippolito di Roma a legare Abraxas a Basilide (*Philosophumena*, VII, 26: vi si trova però la dizione *Abrasax*), mentre né Ireneo di Lione né Clemente di Alessandria, due fonti a loro volta cospicue per lo gnostico di Alessandria, riportano mai il nome di questa deità.

«Questo Dio, che unifica entro sé bene e male, e la cui natura opposizionale si esprime anche nella sua androginia[30], è una figura gnostica che in ultima analisi va probabilmente ricondotta alla deità altoiranica Zurvan, dalla quale sono derivati il dio luminoso e la sua controparte oscura (a quanto vedo, Jung non lo ha mai menzionato tra i suoi numerosi rimandi alla storia delle religioni)»[31].

È nella controreplica a Jung del maggio 1952 che Buber nomina finalmente Abraxas. Accade alla fine – *venenum in cauda*, verrebbe da dire –, in un passaggio che qui non può non essere citato per intero:

«Ho chiamato in causa il suo opuscolo su "Abraxas" [*"Abraxas"-Opusculum*] – che qualsiasi lettore imparziale non considererà un poema, ma una professione di fede – perché qui viene ancora proclamato in tutta chiarezza l'ambivalente "Dio" gnostico che bilancia entro sé bene e male. Confesso di preferire di gran lunga, dal punto di vista estetico, questa immagine binaria all'immagine

---

[30] Cfr. Jung, *Versuch einer psychologischen Deutung des Trinitätsdogmas*, p. 191, n. 133 [172, n. 24]. Nota di Buber.

[31] Buber, *Gottesfinsternis*, pp. 116 [87 s.]. Bishop (*Jung's* Answer to Job, p. 54) riconosce che il dio persiano del tempo Zurvan (Zervan, in altra dizione) non è mai stato citato da Jung nei suoi testi, ma ricorda pura la grande dimestichezza dello psichiatra svizzero con Eone (Aion), la personificazione greca del tempo spesso associata appunto a Zurvan/Zervan. Bishop avrebbe dovuto aggiungere che neanche Abraxas ricorre mai nominalmente nei testi "ufficiali" di Jung, se non nella didascalia dell'illustrazione di un cammeo antico in *Simboli della trasformazione* (*Symbole der Wandlung*, ill. 110, pp. 487 e 598 [373 e 536]); ma le illustrazioni di quest'opera (1912[1]), com'è noto, vennero aggiunte solo nell'edizione inglese del 1956 (*Symbols of Transformation*), per cui, al tempo della controversia, Buber avrebbe dovuto segnalare con la sua zelante matita blu non una, ma *due* lacune storico-religiose nei testi junghiani: Zurvan/Zervan e Abraxas! – In realtà, durante il seminario *Visioni* del 1930-34, Jung ha menzionato diffusamente sia l'Abraxas gnostico (sessione primaverile 1932, conferenza VI del 15.6.1932, pp. 872-76 e 878; sess. autunnale 1932, conf. II del 16.11.1932, pp. 897-98; sess. primaverile 1933, conf. VI del 7.6.1933, pp. 1126-27), sia l'iranico-zoroastriano Zervan Akarana (sess. inv. 1932, conf. V del 17.2.1932, p. 633; sess. prim. 1932, conf. VI del 15.6.1932, p. 873; sess. primaverile 1933, conf. VI del 7.6.1933, p. 1126). E, come si sarà già desunto dai riferimenti bibliografici, *in due passi* (pp. 873 e 1126) *Jung ha menzionato la connessione storico-religiosa di Abraxas e Zervan*. Non autocitarsi nell'*Antwort an Martin Buber* è stato di una eleganza mitopoietica.

di una quaternità in cui il posto del quarto è destinato o a Satana o alla Madonna oppure a una X ancora indeterminata.

Ora, però – "processo per eresia"?! Nulla mi è più odioso, nulla meno odioso del mio dovere. (Evidentemente il mio avversario non sospetta che io stesso sono tacciato come eretico da una ortodossia). No, nulla a che vedere con un processo, bensì una caratterizzazione [*Kennzeichnung*]. E si mostrerà che era quella corretta»[32].

Nonostante la controversia sia stata da noi esaminata solo parzialmente, possiamo dire che in sostanza la *Kennzeichnung* di Buber, ossia la sua caratterizzazione dei limiti della psicologia junghiana, è viziata da scorrettezze ermeneutiche, non sempre in buona una fede, e da certa dose ingiustificabile di spocchia. La stessa diagnosi-accusa di gnosticismo non tocca la fisionomia epistemologica delle teorie di Jung, e l'unico testo junghiano in grado di dar ragione al rimprovero buberiano di trasgressione gnostica dei limiti della scienza psicologica – i *Septem sermones ad mortuos* – è in realtà stato scritto in una forma deliberatamente poetica, peraltro nel duplice senso figurale e analogico sopra discusso.

Stupisce semmai che Buber, dopo aver dedicato la prima parte di *Religion und modernes Denken* alle due diverse recezioni che Sartre e Heidegger hanno

---

[32] Buber, *Replik auf eine Entgegnung C.G. Jungs*, "Merkur" , 6/51 (1952), p. 476. Da «Confesso ...» fino alla fine il testo non appare nell'edizione in volume *Gottesfinsternis*, pubblicato l'anno seguente per il Manesse Verlag di Zurigo. Nell'edizione italiana *L'eclissi di Dio* manca l'intero brano; la controreplica termina a p. 124 con il periodo: «Ho documentato con le sue espressioni che Jung va visto in questo contesto [gnostico], e potrei farlo ancora più esaurientemente». – Il periodo sulle "preferenze estetiche" allude – poco elegantemente, in verità – al cap. 5 ("Il problema del Quarto") del saggio junghiano sulla Trinità. La parentetica fa riferimento alla circostanza che la parte più tradizionalista del rabbinato di Gerusalemme considerava il sionismo in genere, quindi anche quello di Buber, una sorta di eresia laica; cfr. Zarcone, *Martin Buber e l'anarchismo*, p. 159.

operato della "morte di Dio", e aver mostrato a suo modo come entrambi i filosofi a lui contemporanei si sarebbero smarriti a seguire il detto con cui Nietzsche aveva sancito la fine patetica di un'epoca (Sartre conducendo la sentenza all'assurdo di un ateismo esistenzialista e di una libertà umana assoluta; Heidegger vagheggiando la rinascita di Dio dal pensiero dell'*aletheia*, epperò compromettendosi a partire dal 1933 con il celebrare l'ora storica della realtà tedesca e del suo *Führer*)[33] – è stupefacente, dicevamo, che Buber non abbia fatto alcun cenno alla risposta poietica che nel *Sermo secundus* Filemone dà alla domanda urlata dai morti: «Di Dio vogliamo sapere! Dov'è Dio? Dio è morto?»:

> «Dio non è morto, è vivo come sempre. Egli è l'illustrazione [*Verdeutlichung*] della pienezza effettiva del Pleroma/Nulla, così come il Diavolo è l'illustrazione del vuoto effettivo del Nulla/Pleroma. Ciò che lega l'uno all'altro Dio e Diavolo è l'EFFICIENTE [*dar Wirkende*], che sta al di là di entrambi, ed è un Dio al di là di Dio [*ein Gott über Gott*]. ABRAXAS è il nome di questo Dio dimenticato dagli uomini: la sua Effettuazione [*Wirkung*], unificante pienezza e vuoto, è solo in generale, non determinata, come in Dio (Helios) e Diavolo. Abraxas è il Probabile improbabile, l'Efficiente ineffettuale: forza, durata, mutamento»[34].

Abraxas o Abrasax il terribile: il Dio difficilmente conoscibile, la cui potenza è così grande che l'uomo non può vederla, è il più terribile perché parla la pa-

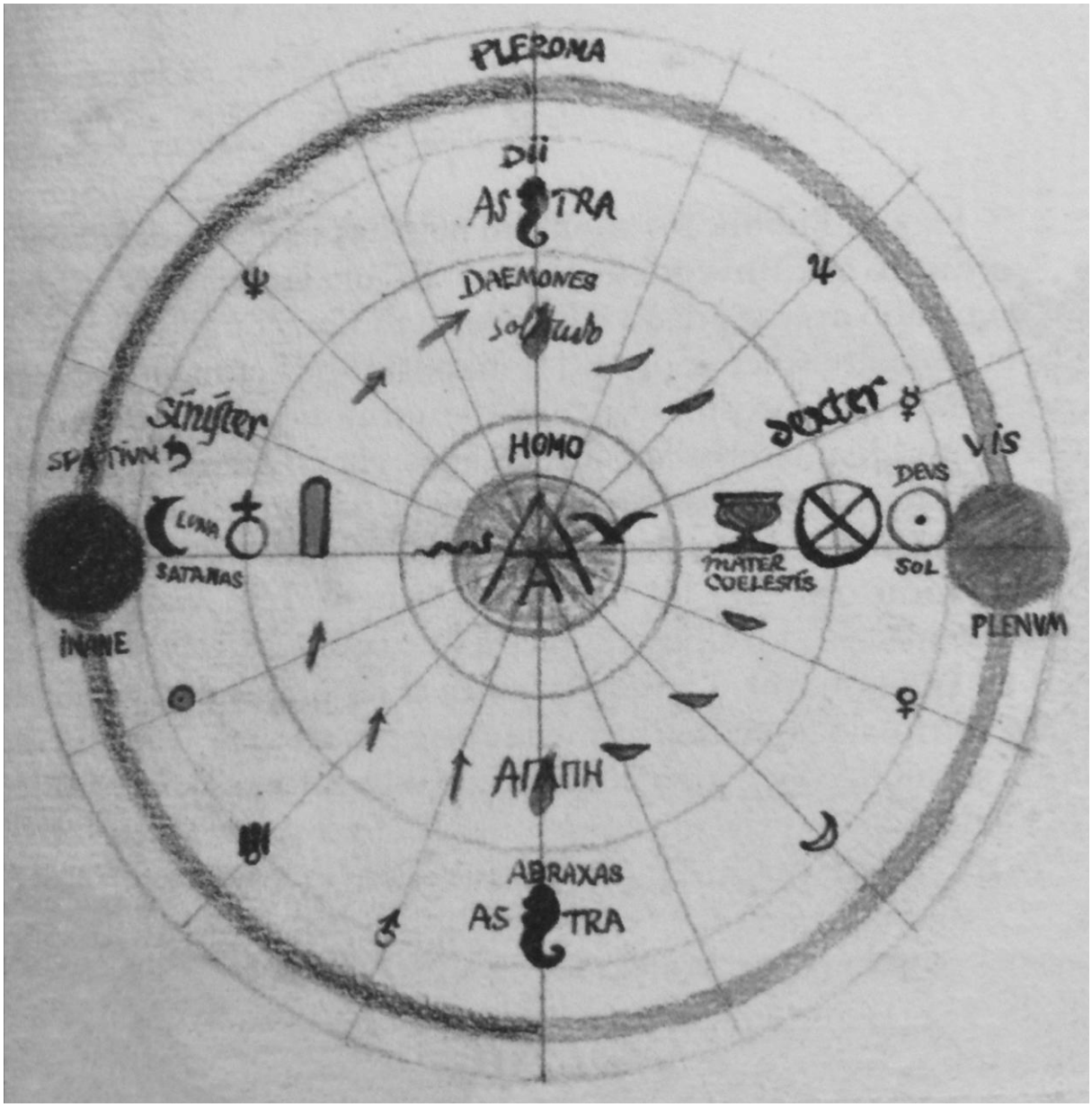
---

[33] Cfr. Buber, *Gottesfinsternis*, pp. 76-94 [61-74] (e anche 29 s. [22 s.). Anche la trattazione buberiana di Heidegger lascia assai a desiderare; tuttavia nel 1952 la portata della *Kehre* (svolta speculativa) heideggeriana era ancora poco nota per poter rinfacciare a Buber di aver miscompreso il rapporto tra Essere stesso (*Ereignis*) e Verità (*Alètheia*) nel pensiero di Heidegger.

[34] Jung, *Das Rote Buch*, p. 346a-b [388-391].

rola venerabile e maledetta che è insieme vita e morte[35]. Questo Dio ultradivino (*übergöttlicher Gott*), nella misura in cui viene demitizzato, depoietizzato, si rivela non solo uno psicologema profondo e persino clinicamente funzionale (come cercheremo di mostrare nei prossimi paragrafi), ma il suo statuto archetipico è degno della più alta considerazione filosofica e teologica – ed è quello che ci proponiamo di mostrare in un altro lavoro di imminente pubblicazione.

[35] Cfr. *ibid.*, p. 347b [393].



***Systema Munditotius*. Dal *Libro nero* 5, p. 169, 16 gennaio 1916.**
Il primo mandala disegnato da Jung:
riproduce la cosmologia dei *Septem sermones ad mortuos*.

4. Der Gott in uns. *Abraxas come fine ultimo dell'individuazione*

> «La domanda decisiva per l'uomo è questa: è egli rivolto all'infinito oppure no? Questo è il problema essenziale della sua vita» (Jung, *Ricordi*, p. 393)

Il primo insegnamento (*Belehrung*) di Filemone ai morti concerne l'infinito ed eterno, ciò che ha in sé il nulla e il tutto, il pieno e il vuoto, che «non ha alcuna proprietà, poiché ha tutte le proprietà»[36]: *das Pleroma*[37] (vedi la figura nella pagina precedente).

Nei *Septem sermones ad mortuos* il pleroma appare come un com-plemento estremamente denso, e l'insegnamento di Filemone non è di restarsene uniti a esso, bensì di distaccarsene e mantenersene distinti, differenziati – differenziatezza (*Unterschiedenheit*) che è la pre-condizione essenziale perché ciascun essere umano possa giungere alla propria individuazione. Dal punto di vista della psicologia del profondo, nel momento del ritorno al pleroma il rischio sarebbe quello dell'indifferenziatezza nell'inconscio[38].

---

[36] Jung, *Das Rote Buch*, p. 344a [*LRs* 382].

[37] La parola greca *plèroma* (riempimento, complemento) occorre già in Paolo di Tarso (p.es. *Colossesi* 1,19 e 2,9), e nel sistema gnostico di Valentino indica il mondo divino prodotto per emanazione dall'Essere Primo. Nei *Septem sermones* designa invece la Primalità iniziale.

[38] Cfr. Nante, *Guida al Libro rosso*, p. 120.

Il *pleroma* non è né caos né cosmos, perché "è" entrambi, ed essi "esistono" nel pleroma come nella loro essenza[39]; è l'inizio e la fine del creato (*die Kreatur*)[40]. Con-tiene in potenzialità originaria le coppie degli opposti fondamentali, i quali senza il principio di differenziatezza non sarebbero effettivi. Ciò vuol dire che solo grazie all'efficienza di un'unica immensurabile forza pleromatica gli opposti divengono tali l'uno rispetto all'altro e, insieme, rispetto alle altre coppie.

«Le coppie di opposti sono le proprietà del pleroma, che non sono perché si rimuovono. Poiché noi siamo il pleroma stesso, abbiamo in noi anche tutte queste proprietà; poiché il fondamento della nostra essenza è la differenziatezza, abbiamo queste proprietà nel nome e nel segno della differenziatezza»[41].

Il creato aspira in modo naturale alla differenziatezza[42], al *principium individuationis*, che costituisce la sua essenza[43]. Brenner paragona giustamente il creato

---

[39] Cfr. Jung, *Das Rote Buch*, p. 344a [383]: «Nel pleroma è nulla e tutto».

[40] Cfr. ivi. Nei *Septem sermones*, dalla *Kreatur*, sostantivo collettivo che designa il creato, vanno distinte le *Kreaturen*, i singoli esseri del creato che sono parte *e non* sono parte del pleroma; cfr. *ibidem*, p. 344b [383 s.]: «Poiché però siamo parti del pleroma, il pleroma è anche in noi. Anche nel punto più piccolo il pleroma è infinito, eterno e intero, poiché piccolo e grande sono proprietà contenute entro esso. Esso è il nulla che è intero ovunque e inesauribile. Io parlo quindi solo immaginativamente del creato come parte del pleroma, poiché il pleroma non è diviso in alcuna parte, essendo il nulla. Noi siamo anche l'intero pleroma, perché immaginativamente il pleroma è il punto più piccolo – soltanto presunto, non essente – entro noi, e il firmamento infinito intorno a noi».

[41] *Ibidem*, p. 345a-b [386].

[42] Cfr. Brenner, *Gnosticism and Psychology*, p. 412: «Nei *Sette sermoni* è attraverso il processo di distinzione [*process of distinguishing*], o *principium individuationis*, che le qualità [*qualities*] del pleroma vengono assimilate nel creato».

[43] Cfr. Jung, *Das Rote Buch*, p. 345a [385].

al concetto psicologico dell'Io in Jung[44]. Come l'inconscio in tutta la sua collettività e arcaicità si rapporta all'Io psichico, così il pleroma sta in relazione complementare[45] con il creato. In forma analogica:

{1} pleroma / creato **::** inconscio / Io[46].

Dal punto di vista psicologico, e soprattutto analitico, il primo insegnamento ai morti non può non essere illustrato mediante ciò che concerne essenzialmente i vivi e la loro individuazione: la costruzione del Sé:

«Individuarsi significa diventare un essere singolo […] attuare il proprio Sé»[47].

Jung concepisce precisamente l'individuazione come attuazione, liberazione e realizzazione del proprio Sé attraverso la sua relazione dialettica con l'Io, tanto

---

[44] Si veda la definizione junghiana di *Ich* in *Psychologische Typen*, p. 464 [507]: «Per "Io" intendo un complesso di rappresentazioni che per me costituisce il centro del campo della mia coscienza e che mi sembra avere un alto grado di continuità e identità con se stesso. […] Distinguo quindi fra *Io* e *Sé,* in quanto l'Io è solo il soggetto della mia coscienza, mentre il Sé è il soggetto della mia psiche totale, dunque anche di quella inconscia. In questo senso il Sé sarebbe una grandezza (ideale) che comprende entro sé l'Io».

[45] Cfr. Brenner, *Gnosticism and Psychology*, p. 411: «Tra creato e pleroma Jung stabilisce una relazione complementare analoga alla relazione complementare che lui assegna all'Io e all'inconscio nelle sue opere accademiche contemporanee».

[46] Per la struttura fondamentale delle analogie cfr. V. Cicero, *Essere e analogia*, il Prato, Padova 2012, §§ 21 ss.

[47] Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, p. 183 [173].

che in una lettera del 1957 scrive: «Anche ciò che ho designato "Sé" agisce solo in virtù di un "Io" che percepisce la voce di quella grandezza»[48].

Infatti l'Io e l'inconscio individuale sono parti integranti di ciò che per lo psichiatra svizzero rappresenta il centro, il principio e il fine di ogni processo psichico: *das Selbst*, il Sé, appunto. Il cui concetto psicologico è espressione di un'entità che non possiamo conoscere e afferrare come tale con la nostra coscienza[49]. Per questo motivo Jung lo definisce «il Dio in noi» (*der Gott in uns*)[50] – e in proposito i *Septem sermones* rappresentano una preziosa fonte di chiarimento in vista di tale aspetto definitorio, in quanto vi viene proposta analogicamente un'identità tra "il Dio unico" (Abraxas, il Dio ultradivino) e il Sé, e quindi l'affermazione che ognuno di noi ha entro se stesso un proprio dio individuale (v. *infra*, questo stesso §, e il § 7).

---

[48] *Brief an Meggie Reichstein*, 2.8.1957, III 116 [III 102].

[49] Sappiamo dunque che il Sé esiste in quanto contenitore dell'Io e dell'inconscio personale, ma non lo conosciamo: «Possiamo solo *dire* che il Sé è illimitato, ma non siamo in grado di sperimentare la sua illimitatezza. Posso dire che la mia coscienza è identica al Sé, ma sarebbero solo parole, perché non vi è la minima prova del fatto che io partecipi del Sé in misura maggiore di quanto faccia il mio Io cosciente» (*Brief – to Prof. Arvind U. Vasavada*, 11.11.1954, II 425 [II 372]). Nonostante l'Io riceva "la luce della coscienza" dal Sé, ignoriamo se lo stesso Sé possieda qualcosa che potremmo definire coscienza (cfr. *ibidem*, II 424 [II 371]).

[50] Cfr. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, pp. 244 s. [233]: «Il Sé potrebbe benissimo definirsi come "il Dio in noi". Gli inizi dell'intera nostra vita psichica sembrano scaturire inestricabilmente da questo punto centrale, e tutte le mete ultime e supreme sembrano convergervi. Questo paradosso è inevitabile, come sempre quando cerchiamo di caratterizzare ciò che sta al di là della capacità del nostro intelletto. Spero che al lettore attento sia divenuto chiaro che il Sé ha a che fare con l'Io esattamente come il sole con la terra».

L'importanza per Jung dell'estrinsecazione di ogni individualità appare in particolare ne *La struttura dell'inconscio* e in *Tipi psicologici,* in cui si afferma che il proposito dell'individualità, come quello del *principium individuationis* dei *Septem sermones*, è di tendere verso la differenziatezza.

«Per individualità intendo la natura specifica e particolare dell'individuo sotto tutti gli aspetti psicologici. Individuale è tutto ciò che non è collettivo, dunque ciò che spetta solo a un individuo e non a un gruppo maggiore di individui. L'individualità non può venire asserita degli elementi psichici, bensì solo del loro peculiare e specifico raggruppamento e combinazione»[51].

«Per rendere cosciente l'individualità, ossia per trarla fuori dall'identità con l'oggetto, c'è bisogno d'un processo cosciente di differenziazione: l'*individuazione*»[52].

L'uomo individuato diventa unità vivente con il collettivo in quanto l'individuazione ingloba più fattori in cooperazione tra loro. Perciò l'individualità che ne deriva rispecchia una realtà singola, ma al tempo stesso universale.

«La differenziazione è l'essenza e la *conditio sine qua non* della coscienza. Tutto l'inconscio è quindi indifferenziato, e tutto ciò che accade inconsciamente, parte dalla base dell'indifferenziatezza, è dunque anzitutto interamente indeterminato quanto ad appartenenza o non-appartenenza al Sé»[53].

---

[51] Jung, *Psychologische Typen*, p. 470 [501].

[52] *Ibidem*, p. 472 [503].

[53] Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, p. 214 [204].

L'inconscio sta dunque ai limiti della coscienza dell'Io psicologico in maniera complementare, in quanto entro sé contiene «tutte le tracce ereditarie, strutturali di funzioni dello spirito umano in generale»[54] e questo è reso possibile dall'intervento di un terzo fattore che, si può dire, non è né conscio né inconscio, ma provoca e sancisce l'integrazione dei due: la *funzione trascendente*[55]. Questo elemento funzionale, teorizzato da Jung nello stesso anno della redazione dei *Septem sermones* (1916), ha una esatta corrispondenza nelle prime pagine del *Libro rosso*, dove lo *Übersinn* (ultrasenso)[56], radice di ogni spiritualità ma anche di ogni

---

[54] Jung, *Die transzendente Funktion*, p. 85 [84].

[55] Jung, *Psychologische Typen*, pp. 470 s. [502]: «Il processo psicologico dell'individuazione è strettamente connesso con la cosiddetta *funzione trascendente*, in quanto mediante questa funzione vengono date quelle linee di sviluppo individuali che non potrebbero mai essere raggiunte per la via già tracciata da norme collettive».

[56] A proposito della corrispondenza italiana allo *Übersinn* junghiano ci discostiamo recisamente sia dai traduttori inglesi del *Rotes Buch* (M. Kyburz, J. Peck e S. Shamdasani), che lo rendono con *supreme meaning*, sia dai traduttori italiani (M. A. Massimello, G. Schiavoni), che impiegano "senso superiore" (la scelta è firmata da Massimello). La versione inglese è stata contestata da Wolfgang Giegerich con buoni argomenti nel saggio Liber Novus*, that is, The New Bible* (2010), pp. 383-384: «*Übersinn* è un neologismo di Jung, ed è chiaramente modellato secondo lo *Übermensch* (*overman*) di Nietzsche. Esso implica un significato [*meaning*] che è "oltre" [*over*], "al di là" [*beyond*], "in eccesso" [*in excess of*] rispetto al significato. [...] Rendere *Übersinn* con *supreme meaning*, "significato supremo", è scorretto perché un significato supremo è naturalmente ancora un significato (benché il più alto), [...] mentre l'"oltresignificato" [*overmeaning*] *non* è un significato, come dice giustamente il *Libro rosso*». Lo stesso Giegerich, proponendo *overmeaning* per *Übersinn*, non è stato tuttavia capace di risolvere il problema della riproduzione in inglese del gioco di parole che qui Jung attua sulla base di *Sinn*, "senso" (*Sinn, Widersinn, Übersinn, Unsinn*) – parola il cui senso e il cui significato, come è noto dal logico Gottlob Frege in poi, devono essere tenuti ben distinti dal senso e significato della parola *Bedeutung*, "significato". Sulla via della risoluzione del problema è a nostro avviso Christine Maillard, che in *Jung's* Seven Sermons, p. 86, fornisce le equivalenze tedesco|inglese: *Sinn*|*sense* – *Widersinn*|*against-sense* (ma probabilmente sarebbe stato meglio usare *countersense*) – *Übersinn*|*hyper-sense*, benché non convinca del tutto il composto ibrido "hyper-sense" (un prefisso greco per il termine inglese non è infatti il massimo della coerenza). Proprio perché Jung ricorre a un neologismo, *Übersinn*, l'operazione traduttiva più coerente sa-

carnalità dell'intero cosmo, viene descritto come risultato di *Sinn* (senso) e *Widersinn* (controsenso), e, insieme, come loro creatore.

Al di là di ogni opposizione, in quanto funzionale all'unificazione di conscio e inconscio e di tutte le altre polarità, questo terzo fattore psicologico della "funzione trascendente" corrisponde al risultato del continuo movimento, della tensione e sintesi tra due opposti; in esempio, appunto: senso e controsenso, la cui integrazione e conciliazione è operata dallo *Übersinn*, dall'ultrasenso, che è un altro nome per l'inizio e fine della stessa individuazione.

Per instaurare la funzione trascendente nella sua efficienza sono necessari i tipi di dati spontanei dell'inconscio quali sogni, intuizioni e soprattutto fantasie[57], che influiscono sullo scopo dell'agire dell'individuo. È infatti grazie alla collaborazione tra fattori inconsci e consci che si attiva la funzione trascendente/ultrasenso.

Per Jung, grazie a questo terzo elemento – che non rappresenta nulla di sovrasensoriale o metafisico, bensì è squisitamente psicologico – l'individuo può vivere gestendo in maniera bilanciata l'opposizione, le polarità individuale-

---

rebbe quella di neologizzare anche nella propria lingua. Così, mentre in inglese impiegheremmo *oversense*, in italiano coniamo il termine *ultrasenso*, mediante il quale intendiamo peraltro istituire esplicitamente un parallelo con il nietzscheano *Übermensch*|ultrauomo, del quale ci occuperemo in un prossimo saggio sui rapporti tra il *Libro rosso* di Jung e lo *Zarathustra* di Nietzsche.

[57] Sogni e intuizioni sono più utili per il metodo causale-riduttivo, mentre per il metodo costruttivo – richiesto dalla funzione trascendente e consistente nell'interpretare i dati nell'ottica del progetto esistenziale estratto dall'inconscio del paziente – risultano più preziose le fantasie spontanee, che entrano in gioco allorché viene esclusa l'attenzione critica. Cfr. *Die transzendente Funktion*, pp. 94 s. [92 s.].

collettivo, conscio-inconscio, Io-Sé, corpo-spirito. L'attivazione della funzione trascendente permette tra l'altro la simbolizzazione, ovvero la messa in relazione tra una formulazione dell'Io e un aspetto essenziale dell'inconscio:

> «La funzione trascendente si fonda su dati reali o razionali e su dati immaginari o irrazionali, gettando un ponte sul solco che separa la coscienza e l'inconscio»[58].

È stato specialmente E. M. Brenner[59] a insistere sull'analogia tra la funzione trascendente e l'Abraxas dei *Septem sermones*, il quale in gran parte svolge lo stesso ruolo di unificatore degli opposti (vedi *supra*, § 3). Poieticamente, infatti, Abraxas è la differenziazione pleromatica (*pleromatische Differenzierung, Unterscheidung*), da cui derivano tanto la differenziatezza (*Unterschiedenheit*) del creato quanto la coesistenza e il bilanciamento degli opposti. Psicologicamente, poi, il parallelo più diretto tra il dio basilidiano e la funzione trascendente ricorre nel terzo sermone, quando Filemone dice che Abraxas è la contraddizione manifesta del creato contro il pleroma e la sua nullità[60]. Come Abraxas unisce pleroma e creato, così la funzione trascendente unisce l'inconscio e l'Io, e li si può formalizzare come segue (riducendoli anche alla {1}):

---

[58] Jung, *Über die Psychologie des Unbewußten*, p. 88 [81].

[59] Cfr. Brenner, *Gnosticism und Psychology*, p. 415.

[60] Cfr. Jung, *Das Rote Buch*, p. 348a [394].

{2} Abraxas / (pleroma / creato) **::** funzione trascendente / (inconscio / Io)

{2a} Abraxas / funzione trascendente **::** (pleroma / creato **::** inconscio / Io).

A partire da qui si dà allora la condizione per l'ulteriore identificazione analogica, che possiamo con fondatezza assumere sia stata la meta poietica verso cui Jung si sentì irresistibilmente trasportato al momento della composizione dei *Septem sermones*: Abraxas e il Sé, il Dio ultradivino e il Dio individuale.

Per illustrare l'identità concettuale Sé/Dio individuale basta far riferimento a una parte dei diari da Jung chiamati *Libri neri*, in cui l'Abraxas individuale e quindi il Dio unico, al di là del bene e del male, corrisponde proprio a quanto di più individuale e individuato può esistere nell'uomo, e cioè il Sé. In un brano del *Libro nero 5*, che Sonu Shamdasani ha opportunamente riportato in appendice al *Libro rosso*, Jung scrive:

> «Ma tu hai entro te il Dio *unico* […]. Lui dà gioia e pace, poiché è al di là della morte e al di là di ciò che soggiace al cambiamento. Non è né servitore né amico di Abraxas. Anzi, è lui stesso un Abraxas, ma non per te, bensì entro sé e nel suo mondo lontano, poiché tu stesso sei un Dio che abita in spazi lontani e si rinnova nelle sue epoche e creazioni e popolazioni, essendo per loro potente tanto quanto Abraxas lo è per te.
>
> Tu stesso sei creatore di mondo e creatura.
>
> Hai il Dio *unico*, divieni il tuo Dio *unico* nel numero infinito degli dèi.
>
> In quanto Dio, sei il grande Abraxas del tuo mondo. In quanto uomo, invece, sei il cuore del Dio unico che appare al suo mondo come il grande Abraxas»[61].

---

[61] Jung, *Das Rote Buch*, Anhang C, pp. 371b-372a [455]. Il brano è stato registrato da Jung alla data del 16 gennaio 1916 (v. *supra*, § 1, n. 3).

Si danno pertanto le corrispondenze della {3}, e la commutazione della {3a} secondo la {2a}:

{3} pleroma / inconscio **::** creato / Io **::** Abraxas / Sé

{3a} Abraxas / Sé **::** (pleroma / inconscio **::** creato / Io).

Come il pleroma è un'espressione per l'inconscio collettivo e individuale, e come il *creato* è un'espressione per l'Io, per la coscienza individuale[62], così ognuno di noi ha un Abraxas/Sé personale da realizzare entro se stesso mediante la propria individuazione (v. anche *infra*, § 7).

[62] Per queste corrispondenze cfr. anche Ribi, *Die Suche nach den eigenen Wurzeln*, p. 193.

5. *Il Sé e l'avvenire dopo la vita*

> «Non siamo mai tanto convinti del fluire della vita come quando una vita umana giunge al suo termine davanti ai nostri occhi»
> (*Seele und Tod*, p. 445 [435])

> «Ciò che ho da dire sull'aldilà e sulla vita dopo la morte sono tutti ricordi. Sono immagini e pensieri in cui ho vissuto e che mi hanno travagliato».
> (*Erinnerungen*, p. 302 [362])

Il processo di individuazione è in-terminabile, è sempre a-venire. Perciò secondo Jung l'individuo continua a essere alle prese con la propria individuazione anche dopo aver subìto la crisi del decesso, e a quel punto il suo avvenire è caratterizzato da una esistenza psichica indipendente da ogni forma di temporalità e spazialità.

«Se la psiche non soggiace all'obbligo di vivere soltanto nello spazio e nel tempo, e ovviamente non è così, allora in certa misura la psiche non è soggetta alle leggi della materia, e ciò significa una continuazione pratica della vita, di una sorta di esistenza psichica al di là del tempo e dello spazio»[63].

Di questa parte del processo umano e ultraumano abbiamo conoscenza solo grazie alle manifestazioni dell'inconscio, quali immagini interiori che trovano

[63] Jung, *Jung Speaking*, p. 437 [536].

luogo soprattutto nei sogni e nei miti dell'umanità[64]. Questo "soccorso" dell'inconscio, quando si tratta di immaginare e pensare il *post mortem*, induce a ritenere legittimo parlare piuttosto di esistenza – seppur prettamente psichica – *dopo la vita*, e non dopo la morte, perché lo stesso impulso vitale si autorappresenta come essenzialmente, perpetuamente continuo:

> «È molto interessante osservare cosa fa l'inconscio davanti al fatto dell'apparente minaccia di una fine totale. La ignora. La vita si comporta come se dovesse continuare»[65].

L'avvenire dopo la vita è dunque una continuazione del processo di individuazione. Di questo si prende atto nel momento in cui si viene a contatto con il proprio mondo interiore, indirizzandosi verso la conoscenza mai definitiva del centro organizzativo della psiche, origine delle immagini oniriche, di creazione e di performazione, costituente la possibilità concreta della totalità della vita psichica: il Sé[66]. Il quale non può che emergere lentamente e svilupparsi in maniera re-

---

[64] Cfr. *ibidem*, p. 377 [466]: «La questione dell'immortalità è così pressante, di una tale urgenza, che bisognerebbe nondimeno fornire una qualche risposta. [...] Dovrei se non altro cercare di formarmi un'opinione al riguardo con l'aiuto dell'inconscio, e l'inconscio allora mi asseconda e produce dei sogni che suggeriscono una continuazione della vita dopo la morte. Ciò è indubbio, ho visto molti esempi di questo tipo». Per il ruolo dei miti nella considerazione dell'immortalità vedi più avanti.

[65] *Ibidem*, p. 438 [537].

[66] Cfr. Jung, *Erinnerungen*, p. 328 [394]: «La più grande limitazione per l'uomo è il Sé; ciò si manifesta nel vissuto "io sono *solo* questo". Solo la coscienza della mia più angusta limitazione nel Sé è annessa all'illimitatezza dell'inconscio». Come s'è visto nel § 4, il Sé rappresenta per Jung il fattore unitotale della personalità nelle sue parti conscia e inconscia. La costruzione-

lativamente completa solo nel corso dell'intero ciclo vitale del soggetto. Le componenti del Sé si possono manifestare «nei sogni, nei miti e nelle favole in una immagine di "personalità di grado superiore" […] oppure di un simbolo della totalità, come il cerchio»[67].

Secondo Jung, l'individuazione avviene soprattutto con l'avanzare dell'età:

«Dal punto di vista psicologico "la vita nell'aldilà" appare come una prosecuzione coerente della vita psichica nella vecchiaia. […] È come un primo stadio o una preparazione a un'esistenza nell'aldilà, così come, secondo la concezione di Platone, la filosofia è una preparazione alla morte»[68].

Per una persona anziana è meglio pensare che davanti a sé ha ancora da vivere, mentre quando guarda solo al passato «si pietrifica, si irrigidisce e muore prima del tempo»[69]. Questo non significa che rivivere da vecchi i propri ricordi e il proprio vissuto nei racconti sia fonte di frustrazione, poiché il fine ultimo della narrazione rievocativa non è il semplice recupero di informazioni, bensì il trasferimento ad altre coscienze della propria individuazione, e dunque implica ancora uno sguardo prospettico sul futuro.

---

realizzazione del Sé, in quanto principio interiore di guida che determina la maturazione e l'espansione costante della personalità, costituisce la meta ideale della terapia junghiana.

[67] Jung, *Psychologischen Typen*, pp. 505 s. [518].

[68] Jung, *Erinnerungen*, pp. 322-323 [387]. Per la concezione platonica in questione cfr. p.es. *Fedone*, 64A-68B.

[69] Jung, *Jung Speaking*, p. 438 [537].

In ciascuno di noi, sostiene Jung, c'è l'eco delle origini del mondo vivente e infero. Abbiamo perciò l'obbligo morale di ascoltare e meditare sul nostro passato e sui nostri morti. Non quelli personali, ma le masse di morti dell'intera umanità. Ora, di questo atteggiamento nei confronti della morte è teste privilegiato il Filemone dei *Sette sermoni*.

Belehrung, con cui nel *Libro rosso* viene tradotta in tedesco la parola latina *sermo*, significa letteralmente ammaestramento, insegnamento. Nello specifico, il poema insieme teosofico e psicologico del 1916 insegna la meditazione (paradigmatica: presente e futura) di Jung sul complesso vita/morte/psiche. Filemone è la figura simbolica della Sapienza e del Logos, e i suoi ammaestramenti invitano a prendere atto della realtà individuante e della continuità della vita dopo la morte accompagnata dall'onnipresenza archetipica.

«Certamente la morte è anche una spaventosa brutalità»[70], porta – parlando in termini psicoanalitici – alla perdita dell'oggetto amato, e non sempre l'elaborazione interna fornisce meccanismi tali da riuscire a sopportarne e superarne l'ineluttabile realtà. Eppure, quando giunge alla fine del suo processo, l'anima si completa, e da questo punto di vista la morte si tramuta in un traguardo sperato e atteso in verità sin dall'inizio. Una tale percezione della morte non può però essere accettata se si considerano soltanto gli aspetti coscienti dell'individuo; è solo

[70] Jung, *Erinnerungen*, p. 317 [381].

grazie alle manifestazioni spontanee dell'inconscio e ai sogni che possiamo riconoscere l'attività regolatrice della morte.

Questi indizi spontanei possono fungere da «basi adeguate per amplificazioni mitiche: procurano all'intelletto indagatore quell'ambito di possibilità indispensabili alla sua vitalità»[71], senza il rischio di sottovalutare o negare l'attività conoscitiva dei miti e delle altre azioni dell'inconscio. *Mythologhéin* è mera speculazione per l'intelletto, «ma per l'animo significa un'attività vitale salutare»[72].

Nei *Sermones* Filemone impartisce i suoi insegnamenti (*Belehrungen*) per aiutare quanti avevano perso la fede, liberandoli dai limiti imposti dal mondo infero. Ancora alla ricerca della loro individualità, questi morti psichicamente vivi erano rimasti sospesi a un certo livello di coscienza e conoscenza:

> «La loro vita era incompiuta, poiché essi non sapevano la via oltre quel punto in cui la fede li aveva abbandonati»[73].

---

[71] *Ibidem*, p. 319 [383].

[72] *Ibidem*, p. 303 [364].

[73] Jung, *Das Rote Buch*, pp. 345b-346a [387].

6. *Le voci dei morti. Fenomeni parapsicologici e sincronici*

> «H. – Aprire il *Libro rosso* sembra aprire la bocca dei morti. [...] S. – Scendendo nel proprio profondo, Jung trova immagini che, in un senso, lo hanno preceduto. È una discesa nell'ancestralità umana».
> (Hillman-Shamdasani, *Lament of the Dead*, pp. 1 s. [15 s.])

Nel profondo di ogni personalità ritroviamo la storia dell'umanità, ci sono «figure e creature e scene e paesaggi e voci e insegnamenti e un mondo straordinario»[74], e tutto ciò non fa parte della vita personale dell'essere umano ma della sua vita universale, compresa la forza collettiva del mondo infero: le voci dei morti[75].

Jung sentì il loro richiamo (*supra*, § 1) e accolse il loro lamento perché riuscì a riconoscerlo. Ciò avvenne perché seppe avvalersi della spontaneità e autonomia della fantasia. Le esperienze paranormali che lui e la sua famiglia vissero dentro casa in quel gennaio 1916 non possono non essere state influenzate dalla predisposizione ad accogliere fenomeni sincronici, che in qualsiasi attimo possono irrompere nella nostra vita.

Nei suoi scritti in generale, nei suoi seminari, nella sua autobiografia e nel *Libro rosso* in particolare, lo psichiatra svizzero riporta episodi sorprendenti della propria vita interiore ed esteriore, davanti ai quali è inevitabile abbandonare il ra-

---

[74] Hillman-Shamdasani, *Lament of the Dead*, V, p. 99 [93]. A parlare è Shamdasani.

[75] Cfr. *ibidem*, XI, p.175 [157]: «[Shamdasani:] La questione per noi centrale è il lamento dei morti. [...] Le questioni dei vivi, i problemi dei vivi, la sofferenza dei vivi possono avere risposta o venire affrontati solo prestando attenzione ai morti».

zionalismo e aprirsi alla pre-razionale ancestralità numinosa. La a-causalità degli eventi che precedettero la composizione dei *Septem sermones ad mortuos* dà prova che la nostra psiche, entro lo spazio-tempo, è incompleta e indefinita:

> «Dobbiamo tenere davanti agli occhi il fatto che il nostro mondo – insieme a tempo, spazio e causalità – si riferisce a un altro ordine di cose (che sta sotto o dietro di esso), nel quale né il "qui e lì", né il "prima e dopo" sono essenziali»[76].

La sincronicità di Jung è un'ottima base teorica che apre le porte allo studio di quell'avvenire dopo la vita che completa l'inconscio dell'individuo[77]. Introduciamo questo aspetto del pensiero di Jung, assolutamente fondamentale per comprendere la psicologia del profondo, poiché le qualità archetipiche che rendono alcuni eventi realmente sincronici sono della stessa natura numinosa di tutte le connessioni esistenti tra mondo della vita e "mondo della morte".

Tanto nei vivi quanto nei morti, a restare indifferenziate sono le entità arcaicissime che accompagnano la storia dell'umanità nel suo infinito processo di individuazione: gli archetipi. Così, gli eventi particolari connessi al versante parapsicologico sono caratterizzati dalla comunanza di senso nell'incontro tra l'immagine interna,

---

[76] Jung, *Erinnerungen*, p. 308 [370].

[77] Il testo imprescindibile è qui Jung, *Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge*, pubblicato nel 1952 e ora nel vol. 8 dei *Gesammelte Werke*. Le idee contenutevi erano però state parzialmente discusse da Jung in diversi scritti precedenti (p.es. nel *Vorwort zum I Ging*, del 1950), e se ne possono rintracciare i primi prodromi nel *Sermo Septimus ad mortuos* (con commento nel *Rotes Buch*). – Sulla sincronicità junghiana e sulle interpretazioni degli studiosi si veda il recente saggio di Claudio Widmann, *Ri-leggere* La sincronicità (2015).

psichica, e l'esterna, fisica; e la comunanza trova sbocco finalistico nella numinosità di questi fenomeni *sincronici* a carattere arcaico, a differenza di quelli semplicemente *sincronistici* (da "sincronismo"), che rappresentano la mera, "insensata" coincidenza causale oppure casuale tra due eventi. È infatti l'attivazione e manifestazione archetipica, attraverso immagini emotivamente cariche, a rendere sensata – appunto, sincronica – la simultaneità non-causale di due o più eventi[78].

Sincronicità, dunque, è la connessione acausale tra un evento psichico e uno o più eventi della realtà esterna, per cui un'immagine che si presenta alla coscienza in modo simbolico (come sogno, idea improvvisa o presentimento) coincide sensatamente con un fatto esterno imprevedibile. E predisporsi a recepire ciò che avviene nella regione sincronica vuol dire tra l'altro essere pronti ad ascoltare la voce dei morti, il loro lamento, ma anche – *ora* che Filemone/Basilide li ha scandalizzati, liberandoli dalla pesantezza che li opprimeva e favorendone infine l'ascesa[79] – il *loro* ammaestramento.

---

[78] Cfr. Jung, *Synchronizität*, pp. 560-561 [545]. Possibili eventi sincronici:

1. Coincidenza di uno stato psichico dell'osservatore con un evento esterno contemporaneo e obiettivo che corrisponde allo stato o al contenuto psichico.
2. Coincidenza di uno stato psichico con un evento esterno corrispondente, il quale però si volge al di fuori della sfera di percezione dell'osservatore, e quindi distanziato nello spazio, e può essere verificato soltanto successivamente.
3. Coincidenza di uno stato psichico con un evento corrispondente, non ancora esistente, futuro, quindi distante nel tempo, il quale può essere verificato solo a posteriori.
4. Coincidenza tra stati psichici di due osservatori, senza nesso causale o casuale.
5. Coincidenza di uno stato psichico con quello di un altro osservatore e uno o più eventi esterni contemporanei o futuri corrispondenti agli stati o contenuti psichici degli osservatori.

[79] Cfr. Jung, *Das Rote Buch*, p. 351b [407]: «Quando Filemone ebbe finito, i morti restarono in silenzio. La pesantezza li lasciò e ascesero come fumo sopra il fuoco del pastore che di notte guarda il suo gregge».

7. *Più vivi che morti*

> «Sempre ode il Sé, e cerca: compara, costringe, conquista, distrugge. Domina ed è dominatore anche dell'Io. / Dietro i tuoi pensieri e sentimenti, fratello mio, sta un sovrano possente, un saggio ignoto – si chiama Sé. Abita il tuo corpo, è il tuo corpo».
> (Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, I, "Von der Verächtern des Leibes", p. 40 [34])

Con la drammatica stesura dei *Septem sermones ad mortuos*, provocata e in pratica dettata da forze pre- e ultraumane nel gennaio 1916, Jung ha poieticamente risolto a suo modo, una volta per tutte, l'enigma del Sé.

Aveva inaugurato il contatto figurale con il suo proprio *Selbst* circa due anni prima, quando a lui, elevatosi al di sopra di cose e persone e pensieri individuali (*cogitationes* dell'*ego*), il Sé si era configurato come il deserto[80] al quale pertiene il tormento (*Qual*), perchè vi arde unicamente il sole del desiderio inappagato. Aveva quindi appreso che bisogna saper attendere, per riuscire a trasformare il vuoto e torrido deserto nel giardino magico dell'anima – affinché in quel vuoto si insedi il Dio a venire[81].

Dietro questo primo incontro c'era tanto del Nietzsche zarathustriano, Jung lo ha più volte pubblicamente riconosciuto[82]. Tranne – a suo avviso – gli errori di

---

[80] Cfr. Jung, *Das Rote Buch*, I IV, "Die Wüste", capitolo registrato il 28 novembre 1913.

[81] Cfr. *ibidem*, p. 245a [61].

[82] Cfr. p.es. Jung, *Nietzsche's Zarathustra*, vol. I, Winter 1935, lect. V, 20 february 1935, pp. 391 ss. [I 418 ss.]: «Naturalmente sapevo che Nietzsche aveva il concetto del Sé, perché avevo

ritenere il Sé definibile e di identificarlo con il corpo, il resto degli attributi nietzscheani del *Selbst* era ai suoi occhi così plausibile da fargli sembrare lo *Zarathustra* più un testo orientale che un libro appartenente alla tradizione d'Occidente. Tuttavia, il mancato riconoscimento della essenziale ineffabilità e impensabilità (enigmaticità) del Sé, la scarsa consapevolezza del suo poter essere detto e pensato unicamente in relazione ai fenomeni psicofisici che lo manifestano, secondo Jung avevano impedito a Nietzsche di cogliere l'essenza redentiva del Sé e il suo legame speciale con la Deità. Essenza e legame di cui lo psichiatra svizzero iniziò a fare esperienza psichica appunto verso la fine del 1913, per trasfigurarli infine poieticamente nei *Septem sermones*.

Per lo Jung del *Rotes Buch*, infatti, vivere insieme al proprio Sé e accettare il tormento della vacuità desertica serve alla redenzione (*Erlösung*) di noi stessi[83], perché «mediante l'unificazione con il Sé raggiungiamo il Dio»[84]. Come s'è visto

---

letto *Zarathustra* per la prima volta a soli 33 anni, e poi più tardi, nell'inverno 1914-15, lo avevo studiato con attenzione facendo molte annotazioni. Ero già interessato al concetto del Sé, ma non mi era chiaro come intenderlo. [...] Pensavo che Nietzsche intendesse una sorta di cosa-in-sé dietro il fenomeno psicologico. Questo è chiaramente espresso nel brano [*Zarathustra*, p. 39 (34)]: "Il Sé cerca anche con gli occhi dei sensi, ode anche con gli orecchi dello spirito". Il Sé usa i nostri fenomeni mentali e psichici come una sorta di mezzi di tramissione; cioè, la nostra psiche è usata come un mezzo di espressione del Sé o dal Sé. Vidi anche che Nietzsche stava producendo un concetto del Sé simile al concetto orientale: è un'idea dell'*atman*. [...] Il Sé è in se stesso impensabile. Ma non per Nietzsche, che lo considera ben definito, [...] e lo identifica con il corpo [...], il che è un errore, [...] perché produce un'inflazione del corpo». – Naturalmente, specie dopo la pubblicazione del *Rotes Buch*, il rapporto Jung–Nietzsche presenta ancora zone degne di esplorazione approfondita.

[83] Cfr. Jung, *Das Rote Buch*, p. 335b [352]. Jung trascrive tali meditazioni nel settembre 1915.

[84] *Ibidem*, p. 336a [355].

sopra (§ 4), il Sé può considerarsi, analogicamente, il Dio in noi; ma non è esso stesso il Dio, piuttosto è il Dio quando si manifesta:

> «Non il Sé è il Dio. [...] Il Dio è dietro al Sé, al di sopra del Sé, e, quando appare, è anche lo stesso Sé»[85].

Senonché, il Dio raggiunto da noi (dall'Io) grazie alla unificazione con il Sé si rivela essere amore e insieme odio, bellezza e nefandezza, sapienza e insensatezza, potenza e impotenza, onnipresenza e nostra creatura[86]. Se dunque – come dice l'Io allievo di Filemone dopo aver ascoltato i *Septem sermones* – sono unicamente la fedeltà all'amore e la dedizione spontanea all'amore a far approdare alla propria natura astrale, al proprio Sé più vero e intimo, semplice e unico[87], allora la corrispondenza poietica Abraxas/Sé (Dio-ultradivino/Dio-in-noi) può dischiudere tutta la sua fecondità, persino epistemologica.

In sé e per sé inattingibile, ineffabile, impensabile, il Sé va figurato (è venuto configurandosi) come l'archetipo "inconcepibilmente magnifico e tremendamente contraddittorio" della Deità (*supra*, § 2), come la stella zenitale volgendosi alla quale la preghiera umana «getta un ponte oltre la morte»[88]. E proprio queste paro-

---

[85] *Ibidem*, p. 336b [356].

[86] *Ibidem*, p. 337a [357].

[87] Cfr. *ibidem*, p. 353a-b [413].

[88] *Ibidem*, p. 351b [407].

le, pronunciate da Filemone sul finire del settimo sermone poco prima della definitiva dipartita ascensionale dei morti, costituiscono la più probante attestazione che i *Septem sermones* sono indirizzati innanzitutto *ad vivos*, agli uomini che assistono alla nuova vestizione del mondo[89]. Ai quali Cristo, quell'apparentemente assente dai testi sermonali che per Jung illustra in concreto l'archetipo del Sé[90], porta tuttora la bellezza della sofferenza (*die Schönheit des Leidens*).

E un tale portare – tanto per l'Io del *Rotes Buch*, quanto per lo psicologo analitico "scientifico" dei decenni successivi – è oggetto privilegiato di sapere, non di fede.

---

[89] Sui vivi come destinatari delle allocuzioni di Filemone/Basilide insiste Sanford Drob nel capitolo dedicato ai *Sermones* in *Reading the Red Book*, p. 231: «CHI SONO I MORTI? Sono gli eredi dell'Illuminismo, che sono morti senza fede e che quindi, dopo il loro decesso, non hanno potuto continuare il viaggio della loro anima. [...] I morti rappresentano anche gli aspetti inconsci dei vivi.. [...] I *Sermoni* sono indirizzati ai "morti viventi" che, avendo rigettato la cristianità tradizionale, si trovano spiritualmente e psicologicamente incompleti». – Per la nuova veste del mondo e per il successivo riferimento alla bellezza della sofferenza recata da Cristo (con cui si concludono di fatto le *Prüfungen*) cfr. Jung, *Das Rote Buch*, pp. 354b e 357a [417 e 425].

[90] Cfr. Jung, *Aion*, p. 47 [37]. Tutto il *Rotes Buch* ruota attorno alla figura di Cristo: il *Liber primus* si apre con le parole di Isaia (53,1-4) che profetizzano la Passione, seguite dal versetto 14 del Prologo giovanneo (*Verbum caro factum est*), e si chiude appunto con la parole del Cristo/Ombra: «Ti porto la bellezza della sofferenza. È ciò di cui ha bisogno chi ospita il verme». – Quanto alla presunta assenza di Cristo dal testo dei *Sermones*, essa è smentita proprio dalla stella del *Sermo Septimus*, come ha a suo tempo (1972) riconosciuto James Heisig, *The* VII Sermones, pp. 217 s.: «L'immagine del Dio-Stella somiglia troppo al mito di Betlemme per essere inintenzionale. E questo per due ragioni. Innanzitutto, Cristo (l'archetipo Cristo, non la versione dogmatica), in quanto unione di Dio e uomo, è il simbolo del Sé per l'uomo occidentale. [...] Poi, la nascita di Cristo è stata associata al sorgere di un'era dei Pesci e alla *conjunctio maxima* di Giove e Saturno, che è considerata decisiva per spiegare l'apparizione della stella cometa». Heisig (p. 208) considera il Basilide/Jung dei *Sermones* come una specie di secondo Messia che si rivolge ai cristiani morti – una sorta di secondo *descensus ad inferos*, potremmo dire.

BIBLIOGRAFIA

1. *Opere di Jung citate*

Gli scritti contenuti nell'edizione "completa" delle opere di Jung vengono citati sia in versione originale sia nella traduzione italiana (edizione parallela) secondo le seguenti sigle e coordinate:

GW C. G. Jung, *Gesammelte Werke* 1-20, Patmos-Walter, Düsseldorf 2011 (Walter, Olten-Freiburg. i.B., 1966-1994).

OC C. G. Jung, *Opere complete*. Edizione diretta da Luigi Aurigemma, 19 voll. (24 tomi), Bollati Boringhieri, Torino 1970-2007.

Ogni voce registrata riporta il numero del volume preceduto dalla sigla *GW*, seguito tra parentesi tonda dall'anno di composizione e pubblicazione dello scritto, e, nel caso di opere sottoposte a rielaborazione, quello della stesura definitiva; viene quindi l'indicazione dei numeri di pagina interessati. Tra parentesi quadra sono infine i numeri di pagina corrispondenti della traduzione italiana (questa modalità di notazione vale anche per tutte quelle opere degli altri autori stranieri che vengano citate innanzitutto in originale).

Aion, *GW* 9/2 (1950; 1951).

Antwort an Martin Buber [*Risposta a Martin Buber*], *GW* 18.2 (1952), pp. 710-717 [*OC* 11, 461-468].

Briefe in drei Bänden (*I. 1906-1945*; *II. 1946-1955*; *III. 1956-1961*). Herausgegebenen von A. Jaffé, Zürich, in Zusammenarbeit mit G. Adler, London, übersetzungen aus dem Englischen und Französischen von A. Jaffé. Edition C. G. Jung, Sonderausgabe, Patmos Verlag der Schwabenverlag AG, Ostfildern (bei Stuttgart) 2012 (ürsprunglich erschienen im Walter Verlag, Olten 1972).

— ed. it.: *Lettere*, a cura di A. Jaffé, in collaborazione con G. Adler, traduzione di C. Carniato e L. di Suni, supervisione di L. Perez, 3 voll., Edizioni Magi, Roma 2006.

C. G. Jung Speaking. Interviews and Encounters, ed. by W. McGuire and R. F. C. Hull, Princeton University Press, Princeton 1993 (1977[1]); ed. it.: *Jung parla. Interviste e incontri*, trad. di A. Bottini, Adelphi, Milano 2009[3] (1995[1]).

Das Rote Buch. Liber Novus. Herausgegeben und eingeleitet von S. Shamdasani; Vorwort von U. Hoerni; Einleitung, Hinweise des Hrsg. zur Edition, Anmerkungsapparat und Danksagung aus dem Englischen übersetzt von C. Hermes.

— ed. it.: *Il libro rosso. Liber novus*. A cura e con introduzione di S. Shamdasani; prefazione di U. Hoerni; traduzione dall'inglese (introduzione, nota editoriale, ringraziamenti e apparato delle note) di G. Sorge, traduzione dal tedesco di M. A. Massimello e G. Schiavoni, consulenza linguistica di L. Mangels Giannachi. Citata secondo il volume: C. G. Jung, *Il libro rosso. Liber novus*. Edizione studio, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten, *GW* 7 (1928), pp. 127-179 [121-236].

Die transzendente Funktion [*La funzione trascendente*], *GW* 8 ([1916] 1957/1958), pp. 79-108 [79-106].

Erinnerungen, Träume, Gedanken von Carl Gustav Jung. Aufgezeichnet und herausgegeben von A. Jaffé, Buchclub Ex Libris, Zürich 1961; ed. it.: *Carl Gustav Jung. Ricordi, sogni, riflessioni*. Raccolti ed editi da Aniela Jaffé, Rizzoli, trad. di G. Russo, condotta però sulla traduzione inglese, Rizzoli, Milano 2014[3] (1992[1]).

Kommentar zu Das Geheimnis der Goldenen Blüte [*Commento al* Segreto del fiore d'oro], *GW* 13 (1929/1957), pp. 11-63 [15-64].

Nietzsche's Zarathustra. Notes of the Seminar given in 1934-1939 by C. G. Jung. Edited by J. L. Jarrett, 2 vols., Princeton University Press, Princeton (NJ) 1988.

— ed. it.: *Lo* Zarathustra *di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-39*, a cura di J. L. Jarrett, traduzione e curatela italiana di A. Croce, 4 voll., Bollati Boringhieri, Torino 2011-2013.

Psychologie des Kindarchetypus [*Psicologia dell'archetipo del fanciullo*], *GW* 9/1 (1940; 1941). pp. 163-196 [143-174].

Psychologie und Religion [*Psicologia e religione*], *GW* 11(1937; 1942/1948), pp. 17-126 [15-111].

Psychologische Typen [*Tipi psicologici*], *GW* 6 (1920; 1921).

Seele und Tod [*Anima e morte*], *GW* 8 (1934), pp. 443-455 [433-445].

VII Sermones ad mortuos – Die sieben Belehrungen der Toten. Geschrieben von Basilides in Alexandria, der Stadt, wo der Osten den Westen berührt (1916), in Jung, *Erinnerungen* (1961), pp. 389-398; ed. it.: *I sette sermoni ai morti. Scritti da Basilide in Alessandria, la città in cui l'Oriente tocca l'Occidente*, trad. di S. Daniele, in Jung, *Ricordi*, pp. 465-480.

— ed. originaria con commenti, allocutore Filemone, in: *Das Rote Buch* (2009), "Prüfungen", pp. 343b-352a; Anhang A, "Mandala", pp. 363-364; Anhang C, ["Von der Kosmologie der *Septem Sermones*"], pp. 371 s. ["Prove", 380-408; Appendice A, "Mandala", 'Systema munditotius', 434-436; Appendice C, "Sulla cosmologia dei *Septem sermones ad mortuos*", 452-457].

Symbole der Wandlung [*Simboli della trasformazione*], *GW* 5 (1912/1952).

— ed. ingl.: *Symbols of Transformation*, trs. by R. F. C. Hull, Pantheon Books, New York 1956.

Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge [*La sincronicità come principio di nessi acausali*], *GW* 8 (1952), pp. 457-553 [447-538].

Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen [*Riflessioni Teoriche sull'essenza della psiche*], *GW* 8 (1946; 1947/1954), pp. 183-262 [177-252].

Versuch einer psychologischen Deutung des Trinitätsdogmas [*Saggio d'interpretazione psicologica del dogma della* Trinità], *GW* 11 (1940; 1942/1948), pp. 127-216 [115-194].

Visions. Notes of the Seminar Given in 1930-1934, 2 vols., ed. by C. Douglas, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997; citato nella tr. it.: *Visioni. Appunti del seminario tenuto negli anni 1930-1934*, 2 voll., traduzione e cura di L. Perez e M. L. Ruffa, Edizioni Magi, Roma 2004.

Vorwort zum I Ging [*Prefazione a* I-Ching], *GW* 11 (1950), pp. 587-606 [594-612].

2. *Commentari e studi collettanei sul* Libro rosso

T. Arzt (hrsg.), *Das* Rote Buch. *C. G. Jungs Reise zum "anderen Pol der Welt"*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015.

S. L. Drob, *Reading the Red Book. An Interpretative Guide to C.G. Jung's Liber Novus*, Spring Journal Inc., New Orleans (Louisiana) 2012.

W. Giegerich, Liber Novus*, that is, The New Bible*, "Spring. A Journal of Archetype und Culture", 83 (Summer 2010), pp. 361-411.

B. Nante, El libro rojo *de C. G. Jung. Claves por la comprension de una obra inesplicabile*, El hilo de Ariadna, Buenos Aires 2010; ed. it.: *Guida alla lettura del* Libro rosso *di C. G. Jung*, trad. di F. Pe' e L. Bortoluzzi, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

T. Kirsch - G. Hogenson (eds.), *The Red Book. Reflections on C.G. Jung's* Liber Novus, Routledge, London & New York 2014.

3. *Studi sui* Septem sermones ad mortuos (in ordine cronologico)

N. Fodor, *Jung's Sermons to the Dead*, "Psychoanalytic Review", 51 (1964), pp. 74-78.

J. Hubback, *The* VII Sermones ad Mortuos, "Journal of Analytical Psychology", 11 (1966), pp. 95-112.

G. Quispel, *C.G. Jung und die Gnosis*, "Eranos-Jahrbuch", 37, 1968, pp. 277-298; rist. col titolo *Hesse, Jung und die Gnosis*, in Id., *Gnostic Studies*, vol. II, Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut, Istanbul 1975, pp. 241-258 (rist. anche in Segal, *The Gnostic Jung*, elencato oltre, pp. 219-238).

J. Heisig, *The* VII Sermones ad Mortuos. *Play and Theory*, "Spring", 32 (1972), pp. 206-18.

J. Olney, *The Rhizome and the Flower. The Perennial Philosophy, Yeats and Jung*, University of California Press, Berkeley 1980.

S. Hoeller, *The Gnostic Jung and the* Seven Sermons of the Dead, Quest, Wheaton (Ill.) 1982.

E.M. Brenner, *Gnosticism and Psychology. Jung's* Septem Sermones ad Mortuos, "Journal of Analytical Psychology", 35 (1990), pp. 397-419.

R. Segal (ed.), *The Gnostic Jung*, Princeton University Press, Princeton 1992.

C. Maillard, *Les* Sept sermons aux morts *de Carl Gustav Jung. Du Plérôme à l'Etoile*, Presses universitaires de Nancy, Nancy 1993.

A. Ribi, *Die Suche nach den eigenen Wurzeln. Die Bedeutung von Gnosis, Hermetik und Alchemie für C.G. Jung und Marie-Louise von Franz und deren Einfluss auf das moderne Verständnis dieser Disziplinen*, Lang, Bern 1999, cap. VII, pp. 132-256 (tr. ingl.: The Search for Roots. C.G. Jung and the Tradition of Gnosis, Los Angeles & Salt Lake City 2013, cap. VII, pp. 155-277).

B. Jeromson, Systema Munditotius *and* Seven Sermons, "Jung History", 1/2 (2005/6), pp. 6-10.

B. Jeromson, *The sources of* Systema Munditotius*: mandalas, myths and a misinterpretation*, "Jung History", 2/2 (2007), pp. 20-26.

S. L. Drob, "The Seven Sermons to the Dead", in Id., *Reading the Red Book*, cap. XI, pp. 221-247.

L. S. Owens, *Foreword* (2013) to A. Ribi, *The Search for Roots*, cit., pp. 1-33.

C. Maillard, *Jung's* Seven Sermons to the Dead *(1916). A Gnosis for Modernity – a Multicultural Vision of Spirituality*, in Kirsch - Hogenson (eds.), *The Red Book*, pp. 81-93.

4. *Letteratura secondaria citata*

P. Bishop, *Jung's* Answer to Job. *A Commentary*, Brunner-Routledge, Hove-New York 2002.

M. Buber, *Gottesfinsternis*, Manesse Verlag, Zürich 1953; tr.it.: *L'eclissi di Dio*, di U. Schnabel, Passigli, Firenze 2001.

M. Buber, *Il principio dialogico e altri saggi*, a cura di A. Poma, trad. it. di A. M. Pastore, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2014.

V. Cicero, *Essere e analogia*, Il Prato, Saonata (Padova) 2012.

L. Guerrisi, *Dall'archetipo materno al* vas Sapientiae *del Logos. La visione junghiana di Maria*, "Illuminazioni", 9/34 (2015), pp. 47-89.

J. Hillman - S. Shamdasani, *Lament of the Dead. Psychology after Jung's* Red Book, Norton & Company, London - New York 2013; ed. it.: *Il lamento dei morti. La psicologia dopo il* Libro rosso *di Jung*, trad. di F. Pe', Bollati Boringhieri, Torino 2014.

F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, in Id., *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Bd. 4, de Gruyter, Berlin-New York 1999[3] (1968[1], 1988[2]); tr. it.: *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, di M. Montinari, in *Opere di Friedrich Nietzsche*. Edizione italiana condotta sul testo critico originale, 6.1, Adelphi, Milano 2013[5] (1968[1]).

Philosophumena, sive Haeresium omnium confutatio, opus Origeni adscriptum, recensuit Patricius Cruice, excusum in typographeo imperiali de auctoritate imperatoris, Parisiis 1860.

Platone, *Fedone*, tr. it. di G. Reale, Bompiani, Milano 2009[4] (2000[1]).

R. A. Segal - J. Singer - M. Stein (eds.), *The Allure of Gnosticism. The Gnostic Experience in Jungian Psychology and Contemporary Culture*, Open Court, Chicago (Ill.) 1995.

B. D. Stephens, *The Martin Buber–Carl Jung disputations: protecting the sacred in the battle for the boundaries of analytical psychology*, "Journal of Analytical Psychology", 46 (2001), pp. 455-491.

— J. Dourley, W. Colman, D. Tresan, B. D. Stephens, *Responses*, *ibid.*, 47 (2002), pp. 479-502.

The Gnostic Society Library, *C. G. Jung and Gnostic Tradition*.
http://gnosis.org/gnostic-jung/

C. Widmann, *Ri-leggere* La sincronicità come principio di nessi acausali *di C. G. Jung*, "Studi Junghiani", 21/1 (2015), pp. 119-130.

P. F. Zarcone, *Martin Buber e l'anarchismo*, "Studi interculturali", 2 (2014), pp. 140-171.

«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 35, gennaio-marzo 2016

René Corona

NICCOLÒ GIOSAFATTE BIAGIOLI, DICTIONNAIRE À LA CARTE… POÉTIQUE

RÉSUMÉ. Niccolò Giosafatte Biagioli, auteur d'une Grammaire italienne (1805, 1819 revue en 1827), travaille pendant des années sur un Dictionnaire français-italien suivi d'un Dizionario italiano-francese qui sera publié après sa mort par A. Ronna. Biagioli est aussi l'auteur d'un traité poétique, publié en 1802, puis en 1814, qui est souvent ajouté aux grammaires rééditées.

Notre propos est de montrer tout d'abord le paratexte du dictionnaire, en analysant aussi les grammaires et plus particulièrement la 6e édition de 1827 où auraient été effectués le plus de changements sur la méthode choisie pour les apprenants. Ensuite nous analyserons dans le dictionnaire les entrées qui nous semblent le plus intéressantes d'un point de vue poétique.

MOTS CLÉS : Lexicographie. Poésie. Grammaire.

1. Monsieur Biagiolì

Étrange destin quoique dans l'ordre des grands esprits, - voyageurs par nécessité voire aventuriers cosmopolites - du XVIIIe siècle que celui de Niccolò Giosafatte Biagioli né le 18 mai 1772, à Vezzano, en Ligurie, et dans cette même région élevé à la condition de prêtre, jusqu'à l'arrivée des troupes françaises et de l'amour. Car s'il est vrai que les ordres religieux furent dissous, c'est l'amour pour une jeune dame, Maria Biassoli (ou Biagioli) déjà mariée et la fuite en Toscane avec celle-ci qui bouscule son existence et le pousse à l'exil en France. Biagioli pour ce pseudo-rapt (il s'agirait plutôt d'une fugue amoureuse) est condamné à mort en Ligurie, et après un passage dans la république romaine (où il eut, semble-t-il, un rôle politique important), jusqu'à la chute de celle-ci, toute sa vie se déroulera en France où il composera ses nombreuses œuvres.

Dès son arrivée à Paris, en 1799, il commence à enseigner l'italien et c'est de cette expérience pédagogique que naîtront ses grammaires dont la première en 1805, en français et à compte d'auteur, *Grammaire italienne élémentaire et raisonnée suivie d'un traité de la poésie italienne* (cette grammaire eut six éditions, la dernière en 1827). C'est surtout l'amour pour la poésie qui éclairera

toute sa vie - poésie signifie aussi lexique - et le poussera sans cesse à commenter les œuvres de ses poètes préférés, jusqu'à l'idée de créer un dictionnaire bilingue. Parmi ses œuvres poétiques il existe aussi un volume intitulé *Versi dedicati a Madame Duchatel, dama di corte di sua Maestà l'Imperatrice e Regina*, en 1807, puis un panégyrique à la gloire de Charles X, création due probablement au désir d'imiter le chevalier Marin avec Louis XIII, ayant soutenu jusque là le régime napoléonien (en 1808, avec une ode il avait célébré les noces de Napoléon, *Per le augustissime nozze di Napoleone il grande con Maria Luigia archiduchessa d'Austria ;* à sa décharge il faut dire, toutefois, qu'il avait écrit aussi un poème pour la mort du duc de Berry, assassiné en février 1820), ou plus simplement il s'agit d' opportunisme pour ne pas risquer d'être chassé, en tant qu'étranger, de France[1], mais dans ces poèmes de circonstance, la poésie a disparu.

Ses commentaires aux œuvres de Dante (1818-1819), de Pétrarque (1821) et de Michel-Ange (1821) lui apportent une certaine renommée surtout le commentaire à Dante qui ouvre, en France, de nouvelles perspectives pour la lecture dantesque. Mais c'est surtout une nouvelle grammaire en 1829,

[1] « Biagioli était d'ailleurs, grâce à son protecteur Luigi Corvetto, devenu le maître d'italien de la duchesse de Berry et de sa cour. » ; C. Pitollet, *Une lettre inédite d'un collaborateur de N.G.Biagioli, Baroldo, à N.H.Julius*, dans « Bulletin italien », tome IX, n°1, Janvier-mars 1909, Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, p.74

Grammaire analytique de la langue française qui aura un grand succès avec onze rééditions dont la dernière en 1859. Il s'attache au travail du dictionnaire qu'il voyait comme un complément nécessaire pour la connaissance de la langue dans l'enseignement mais l'œuvre ne paraîtra que posthume, en 1836, par les soins d'Antonio Ronna.

> En terminant, il y a six ans, la préface du *Tesoretto*, j'annonçai aux amis des muses italiennes que je me préparais à livrer à l'impression l'immortel ouvrage de Dante, accompagné d'un commentaire nouveau, fruit de plusieurs années d'un travail assidu. Cette édition a paru, et, dans l'espace de trois ans, elle a été suivie de celle des *Poésies de Pétrarque* et de celle des *Poésies de Michel-Ange*. L'accueil favorable que le public a daigné faire à ces trois importans ouvrages m'enhardit à lui en annoncer aujourd'hui deux autres, qui, je l'espère, lui paraîtront aussi n'être pas indignes de son suffrage. Le premier est une édition du célèbre *Décaméron*, dont tous les matériaux sont préparés, et qui sera mise incessamment sous presse ; le second est mon *Grand Dictionnaire italien-français et français-italien*, que je regarde comme le résultat des travaux de toute ma vie, et qui, par cela même, me paraît très-propre à marquer le terme de ma carrière littéraire. Puisse ce dernier hommage offert en même-tems à ma patrie naturelle et à ma patrie adoptive, par un zèle que les forces abandonnent, obtenir de l'une et de l'autre un regard de bienveillance.[2]

[2] Niccolò Giosafatte Biagioli, *Avertissement sur cette seconde édition* dans *Tesoretto della lingua toscana* (seconda edizione), Parigi, Libreria Europea di Baudry, 1837, pp.XVII- XVIII.

Giosafatte Biagioli meurt à Paris le 23 décembre 1830 sans revoir l'Italie. Et c'est, d'une certaine façon, ce regard de bienveillance que nous allons chercher à porter sur son œuvre et plus particulièrement sur son *Dictionnaire*.

1. Les grammaires, d'une langue à l'autre, l'enseignement et le traité poétique

1.1 *Les grammaires italiennes*

S'y retrouver parmi les différentes éditions et versions des grammaires biagioliennes n'est pas chose aisée car toutes les éditions ne sont pas disponibles.

Si sa première grammaire, publiée en 1805, portait le nom tout simple de *Grammaire italienne élémentaire et raisonnée suivie d'un traité de la poésie italienne,* (dédié à M. le général Rapp, aide-de-camp de l'empereur), en 1817[3] la sixième et dernière édition, parue en 1827, est devenue : *Grammaire italienne ou Application de la science de l'Analyse à l'italien suivie d'une nouvelle*

[3] La quatrième est dédiée à M. le Comte de Pradel, directeur général du ministère de la maison du Roi

méthode d'analyse logique et d'analyse grammaticale applicable à toute langue vivante ou morte et d'un nouveau traité de la poésie italienne (et l'ouvrage est dédié à la baronne de Rotchschild). On peut voir combien de chemin le grammairien a fait, d'autant plus que dans toutes les nouvelles éditions il insérera les commentaires positifs obtenus pour la Première édition de sa grammaire tels que le rapport d'Urbain Domergue : « […] *Grammaire italienne, élémentaire et raisonnée* me paraît mériter, de la part de l'Académie, un encouragement honorable ; il le mérite, parce qu'il a fait un Ouvrage distingué, parce qu'il a le pouvoir et la volonté de le rendre meilleur, parce que l'Académie me semble devoir favoriser les moyens de communication entre deux peuples, etc. » bien qu'il n'ait pas utilisé la méthode analytique « la seule reconnue bonne » et qu'il ait proclamé « l'infaillibilité des Classiques »[4]. Ou encore, apportant leur soutien, la lettre du président de l'*Accademia della Crusca*, Luigi Lanzi, suivi d'un extrait de l'article, en sa faveur, écrit par Guinguené pour le « Mercure de France » le 28 janvier 1809.

[4] Ayant immédiatement reconnu cette lacune dans une note, comme par miracle, le mot analytique apparaît rapidement dans les rééditions jusqu'à la parution en 1829 de sa Grammaire analytique.

Le but de sa grammaire italienne est qu'elle puisse remplacer après « une expérience de plusieurs années dans l'enseignement »[5] « avec avantage la grammaire de Vénéroni et toutes celles qui ont été composées sur les mêmes principes et d'après le même plan». Vénéroni apparaît ici négativement alors que dans la première édition, celle de 1805, Biagioli écrivait plus prudemment : « […] j'ai entrepris d'en composer une qui m'aidât à atteindre le but que je me propose dans mes leçons journalières, et qui remplaçât avec avantage les méthodes dont j'ai été long-temps obligé de me servir»[6]. Probablement en 1819, fort du succès de sa grammaire, Biagioli pouvait vouloir tenter de saper la tradition. Les auteurs qui l'ont inspiré pour cette grammaire sont Du Marsais et Condillac, dit-il, (dans la 4e éd. nous trouvons aussi Destutt-Tracy) et c'est « dans les écrits de Dante, Petrarca et de Boccaccio que j'ai cherché le génie et les règles de la langue italienne. »[7].

Dès la 4e édition, celle de 1819, il écrit :

[5] Niccolò Giosafatte Biagioli, *Grammaire italienne* (sans indications), Dondey-Dupré, 1819.

[6] Biagioli, Préface à *Grammaire italienne élémentaire et raisonnée suivie d'un traité de la poésie italienne*, Paris, Fayolle, 1805, p. XI.

[7] Éd. 1819, p. XXII.

> J'ai revu et refait en partie ma Grammaire ; de sorte que, si on en excepte le fond des choses, cette édition ne ressemble à aucune des trois précédentes. Par une nouvelle forme d'analyse, que je ne dois peut-être qu'au hasard, j'ai pu donner un plus grand développement aux objets les plus essentiels, et cependant le volume se trouve diminué de plus d'un septième. Il me semble que dans cette édition, qui doit servir de base au Dictionnaire italien que je rédige pour les Français, les Étrangers trouveront la solution de toutes les difficultés qu'ils peuvent rencontrer dans l'étude de l'italien.[8]

Ce qui est surprenant ce ne sont pas les reprises, avec quelques modifications, des différentes préfaces mais ce sont les incohérences, par exemple, celle-ci dans la sixième édition, celle de 1827 où parlant de l'édition précédente, la 5e, celle de 1825, Biagioli écrit:

> […] de sorte que, si l'on en excepte le fond des choses, cette édition ne ressemblait à aucune des quatre précédentes. Celle que je publie aujourd'hui n'est autre chose que cette même édition ; portée à la perfection dont j'étais capable ; au but que j'avais envisagé d'abord, mais que je n'ai pu atteindre que par le travail le plus opiniâtre de vingt-sept ans consécutifs, par l'enseignement de ma langue pendant le cours de toute ma vie […] C'est pour cela que, dans chaque nouvelle édition de ma Grammaire, j'ai toujours supprimé, non seulement quelques idées empruntées aux grammairiens étrangers (nul grammairien italien ne m'a fourni la

[8] *Ibid.*, p. XXIII.

> moindre des idées), mais ce qui était entièrement à moi, et que je voyais transcrit dans les Grammaires italiennes postérieurement publiées.[9]

De même qu'il ajoute :

> Il me semble que, dans cette dernière édition, qui doit servir de base au Dictionnaire italien que je rédige pour les Français, les étrangers trouveront la solution de toutes les difficultés qu'ils peuvent rencontrer, non seulement dans l'étude de notre idiome, mais dans celle de toute autre langue vivante ou morte.[10]

Nous citerons aussi pour conclure ce bref tour d'horizon des grammaires, celle que Biagioli publie, en 1817, la *Grammaire italienne à l'usage de la jeunesse* (dédiée à M. de Lencquesaing, Cavaliere del Regio ordine di S. Luigi e della Legione d'onore) qui obtient un grand succès si, d'après la notice bibliographique de l'Enciclopedia Treccani, l'on compte le nombre de rééditions (onze, jusqu'en 1859).

---

[9] N.G. Biagioli, *Grammaire italienne ou Application de la science de l'Analyse à l'Italien, suivi d'une nouvelle méthode d'analyse logique et grammaticale applicable à toute langue vivante ou morte et d'un nouveau traité de la poésie italienne*, Paris, chez l'auteur, 1827, p. XXIV-XXV.

[10] *Ibid*., p. XXVI.

2.2 *Les grammaires françaises*

En 1814, il passe à l'italien et écrit une *Grammatica ragionata della lingua francese* publiée à Paris, à compte d'auteur, dédiée au « Conte Corvetto, Consigliere di Stato ordinario » avec une deuxième édition publiée à Milan, chez Giovanni Silvestri, en 1827. Dans la Préface, pour répondre aux attaques de ses adversaires, il citera encore une fois Guinguené et la Crusca :

> Se tratto tratto, mosso da giustissimo sdegno, mi verrà fatto di parlare con qualche risentimento d'alcuna gente, non ne sia scandalizzato il lettore, ma creda che non è stato senza cagione, e che quasi da necessità costretto a ciò fare condotto mi sono. E poi le mie parole non vanno se non agli'invidiosi, da cecità di discrezione, da malizia, da invidia, da viltà d'animo, menati, siccome a quei maestri di lingua, i quali con isconci e disonesti parlari van lacerando la Grammatica mia italiana, non per altro, che per ricoprir l'ignoranza loro, non potendo o non volendo con nuovi e regolati studj ingegnarsi d'imprendere queste difficilissime materie. Contro i vani gridi di costoro io mi fo scudo della intenzione e studio mio di ben fare, e del giudicio di quegl'Italiani e di quei Francesi in iscienzia famosi, dai quali sono pure stato lodato, e inanimito a far meglio.[11]

La raison qu'il donne pour motiver ces études nous paraît intéressante:

[11] N.G. Biagioli, *Ai cortesi lettori* dans *Grammatica ragionata della lingua francese*, Milano, Giovanni Silvestri 1827, p. XIV-XV.

> Fra tutte le lingue straniere, hanno gl'Italiani in ogni tempo avuto in maggior pregio la francese, e si sono ingegnati con ogni sforzo d'impararla, non tanto per vaghezza d'intendere le cose letterarie e le filosofiche di questa fioritissima nazione, quanto per una cotale inclinazion d'animo, che, più che per altra gente, essi hanno per lei, nata da similitudine di natura, di costumi, e di vita ; siccome, per queste e più altre ragioni, si sono sempre i Francesi dilettati d'imprendere la favella italiana, vaga, gentile, e copiosa oltre ad ognî stima ; e non è da credere che tal genio vicendevole sia mai per spegnersi, se non si cangi prima dell'una e dell'altra nazione l'animo, del vero e del bello, naturalmente passionato.[12]

La grammaire est divisée en deux parties ; la première concerne tout d'abord la morphologie (alphabet, noms, verbes, adjectifs, participe présent, participe passé, prépositions, adverbes, conjonctions, et les modes des verbes). Chaque argument est suivi d'une partie pratique composée d'exercices. La deuxième partie concerne la syntaxe, l'élision, le pléonasme, l'hyperbate, les gallicismes (intéressant dans ce paragraphe, le passage concernant la traduction des locutions), l'orthographe, et les accents. Le dernier élément de la grammaire sont les tableaux des verbes irréguliers.

C'est donc en 1829 que paraît sa *Grammaire analytique de la langue française suivie d'une nouvelle méthode d'analyse logique et d'analyse grammaticale*. Et comme la première page l'indique, il s'agit d'un « ouvrage composé sur un plan tout-à-fait neuf ».

[12] *Ibid*., p. IX.

Et curieusement cet ouvrage n'est pas dédié à quelque haute personnalité mais plus simplement : « À Mademoiselle Alix, institutrice à Paris », qui n'est autre que l'institutrice de la fille de Biagioli. C'est, semble-t-il, sur la requête de Mademoiselle Alix que Biagioli s'attelle à la tâche et compose une grammaire française « sur le même plan que la sixième édition de ma Grammaire italienne analytique »[13].

Dans la Préface, il dit s'être inspiré des théories de Du Marsais : « […] À la tête de ces livres utiles on doit placer les *Principes de Grammaire* de ce Dumarsais, qui, plus sûrement que tout autre, a éclairé du flambeau de la raison la science grammaticale, principe et fondement de toutes les connaissances humaines »[14],

[13] On retrouve donc cette sixième édition et ce serait donc celle-ci (et non la quatrième, ni la cinquième édition de la *Grammatica italiana*) qui serait la nouveauté : « Des professeurs de français, des hommes de lettres, des gens du monde m'avaient souvent témoigné le désir qu'il y eut d'une grammaire française faite sur le même plan que la sixième édition de ma grammaire italienne, je dis la sixième édition, car toutes les éditions précédentes n'ont été qu'autant d'échelons par lesquels je me suis élevé à la perfection dont j'étais capable. Je n'ai pu en effet, qu'après vingt-sept années du travail le plus opiniâtre, atteindre au but que je m'étais proposé. » ; Biagioli, *Préface* dans *Grammaire analytique*, cit., p. XII.

[14] *Ibid.* p. IX.

contre ces « assemblages informes de règles purement mécaniques, la plupart inutiles, souvent fausses, et ne pouvant aboutir qu'à fatiguer la mémoire. »[15].

La difficulté, dit-il, d'enseigner les langues étrangères réside dans le fait que la plupart des apprenants ignorent les règles de leur propre grammaire : « […] il ne m'est pas arrivé une seule fois de trouver chez mes nombreux élèves une connaissance exacte de la grammaire de leur propre langue. J'en ai eu cependant de toute nation, de tout âge […]»[16].

Biagioli introduit tout d'abord l'explication des différentes parties du discours, plaçant l'interjection comme la première expression humaine. Puis le « signe du sujet » le nom, suivi du verbe (« le signe de son existence absolue ») et enfin l'adjectif. Il fait une distinction, comme les grammairiens philosophes, entre verbe substantif et verbe adjectif (contraction du verbe 'être' avec un adjectif) et une distinction entre adjectifs métaphysiques et physiques (possessifs, démonstratifs, etc.). Puis il analyse chaque partie du discours à commencer par le nom et à la fin de sa grammaire Biagioli s'occupe de la construction en partant de la rhétorique (ellipse, pléonasme, syllepse, hyperbate) pour terminer avec un chapitre concernant l'orthographe, les accents, l'analyse

[15] *Ibid*., p. X.

[16] *Ibid.*

logique et l'analyse grammaticale. Chaque chapitre contient des exercices pour les élèves.

Toutes les grammaires de Biagioli, à part la dernière que nous venons de voir, ont une partie concernant la poésie italienne. Le grammairien dit dans une préface, qu'il a choisi les exemples chez Dante, Pétrarque et Boccace. La poésie pour lui est nécessaire, il en fait le matériau de ses premières recherches. Les commentaires qu'il écrit sur les œuvres des deux premiers poètes (même si ceux sur le *Décaméron* ne seront pas publiés), sans oublier ceux des *Rimes* de Michel-Ange, artiste qui en tant que poète était alors parfaitement inconnu en France, nous montrent un Biagioli plus attentif à la poésie qu'aux règles de grammaire, plus soucieux du terme poétique que de la justesse de la phrase. Ces explications de texte (qu'il appelle commentaire historique et littéraire) partent du principe de vouloir tout expliquer :

> Però chi ha letto l'Eneide ha pur letto l'Iliade, chi l'una o l'altra, la Gerusalemme, il Furioso, e gli altri più moderni, per quello che spetta alla forma poetica ; ma chi studia Dante vedesi aperto dinanzi un nuovo teatro, anzi un mondo tutto nuovo, pieno d'immagini, di concetti, d'invenzioni di nuova originalità ; perciocché, ben diverso da quello che s'era fatto sin allora, speculando ognora i fenomeni della natura, e coll'acume del suo vedere nei suoi segreti arcani trapassando, non solo bellezze nuove

> vi scoprì, ma pur, delle già note, relazioni e modificazioni nuove, ad ogni altro sguardo invisibili, discernendo, ebbe campo di dar loro cert'aria di pellegrino affatto […][17]

Où dans cette recherche l'on peut déceler toute la passion pour le verbe dantesque et le désir de renouveler la critique dantesque existant jusque là et arriver, d'une certaine façon à « spiegar Dante con Dante » d'après ce qu'écrivit un de ses lecteurs[18].

Chaque grammaire a donc un petit traité poétique, pris en grande partie dans le *Traité* qu'il publie en 1808, parce que « Sans cette connaissance, le charme vraiment mélodieux du vers italien est perdu pour le lecteur ; il ne comprendrait même pas certaines expressions, dont souvent le sens ne dépend pas moins des tons que de celui des mots »[19]. Il est évident ici, en utilisant des termes plus modernes, que pour Biagioli le signifiant est porteur non seulement de poésie par le ton mais aussi, - surtout dirions-nous -, de sens. Car pour notre

[17] Prefazione alla *Divina Commedia* di Dante Alighieri volume primo, col commento di G.Biagioli, Milano, Giovanni Silvestri 1829, p. XVI.

[18] Cité par Pitollet, cit., p.76.

[19] Biagioli, *Traité de la poésie italienne*, dans *Grammaire italienne ou Application de la science de l'analyse à l'italien*, (1827), cit., p.393.

grammairien, « Ce qui forme le vers, qui produit cet ensemble d'où résulte l'harmonie qui le caractérise, ce n'est autre chose que le rapport des tons graves et aigus, ainsi que nous le démontrerons bientôt par des preuves qui ne laisseront rien à désirer. »[20]

Partant donc du principe que c'est de l'alternance de l'accent tonique donc à « la succession variée et régulière des tons »[21] que « naît le charme de notre harmonie poétique »[22], Biagioli avec de longues listes de syntagmes, selon la mesure des vers, va chercher à montrer l'harmonie. Dans l'air du temps, ses exemples apparaissent comme une longue liste de lieux communs, de stéréotypes poétiques :

> Barbaro genitore / pallido e sbigottito / Fiero core e spietato / Cor feroce, spietato / Allor gridò, ma vano / Cor spergiuro, crudele / / Fato reo, spietata sorte / Aure amiche, e liete sponde / Lacerata da barbara man / Ardo d'ira, di rabbia deliro / L'isola sacra all'amorosa Dea / L'ora del tempo e la dolce stagione / Amor mostrommi il leggiadro sembiante…

[20] *Ibid.,* p. 395.

[21] *Ibid*., p. 397.

[22] *Ibid.*

Importance donc du rythme lié à l'accent et aux différentes formes des mots (mots tronqués, mots pleins, mots glissants ; ce que nous appelons oxytons, paroxytons, proparoxytons) et, en passant, un stéréotype teinté de chauvinisme : « On ne peut refuser aux Italiens cette sensibilité d'organes, et une extrême justesse d'oreille: c'est la source première de leur passion pour la musique ; d'un autre côté, leur langue est si souple, si docile et si sonore, que l'on en peut varier et multiplier l'harmonie presqu'à l'infini »[23].

Mais au-delà de tout cela, de ces lieux communs dus certainement à l'époque, dans le choix lexical du dictionnaire il nous semble que Biagioli ait été attentif à l'oreille et à la richesse de la lexie et c'est ce que nous allons essayer de montrer.

Sa passion intense pour Dante et Pétrarque ne signifie pas, toutefois, qu'il les utilisera pour le Dictionnaire auquel il consacra tant d'années sans réussir à en voir la publication. Comme nous verrons dans le chapitre suivant aucun exemple tiré des poètes n'est inséré dans les entrées. Aucune trace de citation dans les lemmes, les auteurs tant aimés lui auront servi pour les grammaires et c'est tout. Si néanmoins nous regardons les lemmes il est probable que quelques-uns

[23] *Ibid*., pp.425-426.

dérivent des lectures faites[24]. Le toscan n'étant pas sa langue première les lectures faites sont sûrement assimilées et les lemmes toscans sont résolument présents, il est probable que c'est dans les nombreux lemmes pour la plupart, aujourd'hui, disparus que nous retrouvons les traces de la langue de Dante, de Pétrarque, de Boccace, voire de Michel-Ange.

Mais comme il est dit sur la première page du dictionnaire, les deux ouvrages de référence sont d'une part, la nouvelle édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* (probablement la 5ème édition, celle de 1798) et le *Dictionnaire de la langue italienne* publié à Bologne de 1819 à 1826[25].

[24] Si pour les exemples de ses grammaires les trois Couronnes sont convoquées, Biagioli introduit également la lecture les *Lettres du cardinal Bentivoglio*, mais pour avancer dans la connaissance de la langue italienne, il lui a paru nécessaire d'offrir à ses étudiants l'étude d'un niveau de langue plus populaire. En Italie, il y a eu, dit-il, « […] dès l'époque de la renaissance des lettres, [et qu'] il y a encore aujourd'hui deux langues très différentes, la langue toscane, et celle qui est commune à tous les écrivains du reste de la péninsule, et que nos auteurs désignent plus particulièrement sous le nom de langue italienne. » (Préface au *Tesoretto della lingua toscana*, Paris, Baudry, 1837, 2ème éd., p.V-VI). « Soumises aux mêmes règles grammaticales, adoptant à peu près le même vocabulaire, c'est uniquement dans le choix des expressions, dans le caractère des constructions habituelles, dans les formes propres du style, que ces deuz langues diffèrent. » (*Ibid*., p.VI). C'est donc à la comédie qu'il va s'adresser et plus précisément à celle d'Agnolo Firenzuola, toscan du XVIe siècle, poète et satiriste et plus tard à Giambattista Gelli. Cette approche d'une langue plus populaire sera indéniablement présente dans le Dictionnaire, puisque celui-ci a été créé dans le but d'aider les étudiants à une meilleure connaissance de la langue italienne, mais nous sommes loin du dictionnaire bilingue d'un Antoine Oudin, en 1640-1642, qui encodait des termes dialectaux provenant de diverses régions, ici, c'est surtout le toscan qui gouverne les choix.

[25] Les auteurs sont Claudio Ermanno Ferrari, Luigi Muzzi, Francesco Cardinali, Paolo Costa et Francesco Orioli, et l'ouvrage est publié chez Masi frères.

2. Le dictionnaire bilingue

Pour la lecture du dictionnaire nous nous sommes trouvé devant un problème : celui de l'attribution. Nous savons que Biagioli avait annoncé depuis longtemps la publication du dictionnaire auquel il travaillait depuis des années, mais nous ne connaissons pas quelle était l'ampleur de ses travaux, et de même nous ignorons si Antonio Ronna (appelé aussi Antoine Ronna) n'a fait que s'approprier des brouillons et des papiers de Biagioli ou s'il a contribué à enrichir le tout avec des ajouts. Ronna ne le précise pas (contrairement par exemple à Beauzée avec le dictionnaire et les notes retrouvées de Girard où ce qui est de Beauzée est mis en évidence). Nous avons analysé les deux éditions trouvées en ligne 1841, 1851 et une troisième, version papier, de 1846. La première page de la troisième édition, en 1841, porte tout simplement : « Dictionnaire français-italien / et / (en plus petit) italien-français /à l'usage des maisons d'éducation / des deux nations/ rédigé sur les travaux de G. Biagioli /Auteur des Commentaires historiques et littéraires sur Dante, Pétrarque, etc. etc., /D'après la nouvelle Édition / du dictionnaire de l'Académie Française / et celle / du dictionnaire de la langue italienne / Publié à Bologne de 1819 à 1826 / Plus complet qu'aucun autre dictionnaire abrégé / par A. Ronna.

/Adopté par le conseil de l'Université / troisième édition / Paris / Charles Hingray, Libraire / rue de Seine n°10 /1841 ».

Précisons que A. Ronna est en caractères gras mais ces derniers sont plus petits que ceux de Biagioli.

La première page de la sixième édition, en 1851, contient les mêmes indications sauf : « rédigé sur les travaux de feu G. Biagioli (en gras et en caractères plus grands que la 3e édition avec l'ajout de *feu* qui n'existait pas dix ans plus tôt) mais « Par A. Ronna » est aussi en caractères plus grands par rapport à 1841 (et plus grands que ceux de Biagioli) et Hingray libraire est devenu, entre-temps, éditeur[26]. Quant à l'édition que nous avons choisie (*B1846*) nous trouvons des modifications : Dictionnaire français-italien et italien-français / plus complet qu'aucun autre dictionnaire abrégé/ à l'usage/ des maisons d'éducation des deux nations/rédigé sur les travaux de feu[27]/ G. Biagioli/ Auteur des Commentaires […] / par A. Ronna / Professeur à l'école communale de François Ier / Nouvelle édition / Augmentée d'un traité des Verbes italiens/ approuvé et prescrit par le

[26] En 1841 son adresse est au n° 10 de la rue de Seine ; en 1846 il est situé 20 rue des Marais-Saint-Germain ; en 1851, retour à la case départ : n° 10 rue de Seine.

[27] En majuscules minuscules.

conseil de l'Université /Paris/Charles Hingray éditeur /20 rue des Marais-Saint-Germain.

Les caractères « Ronna » sont en gras et ont au moins une grandeur double par rapport à ceux de « Biagioli ». Nous trouvons aussi inséré « Nouvelle édition » sans aucune précision. Avant cette première page, il y a une lettre avec l'en-tête : « Ministère de l'Instruction publique / Université de France », signée Villemain, et adressée à l'éditeur pour lui annoncer l'approbation universitaire[28].

Dans l'*Avant-propos* nous pouvons lire :

> Pour parler maintenant de notre travail, nous dirons qu'après avoir compulsé les meilleurs Dictionnaires Italiens-Français, nous en avons tiré tous les mots autorisés par l'usage, moins toutefois quelques-uns malsonnants[29] à l'oreille chaste de la jeunesse, à laquelle nous dédions particulièrement cet ouvrage.

[28] « […] cet ouvrage sera employé pour l'usage des classes, dans les collèges où l'enseignement de la langue italienne est introduit […] ».

[29] Dans *D1841* nous avons « mal sonnant »

> Les importans travaux de Biagioli, auteur d'une excellente grammaire élémentaire italienne, nous offraient une mine précieuse, nous y avons puisé,[30] et nous nous faisons un devoir de payer à la mémoire du savant philologue le tribut de notre admiration et de notre reconnaissance. (*B1846*)

L'édition du dictionnaire utilisée est donc celle de 1846[31] composée de 540 pages. En vérifiant si les autres éditions étaient identiques, bien qu'avec ceux trouvés en ligne il y ait une différence par rapport au nombre de pages, 540 pages pour Gallica et 604 pour Google, il semblerait que les trois éditions soient identiques: les premières parties du Dictionnaire (A-Z) (dorénavant *D1841*, *D1851* et *B 1846*) se terminent à la page 222 sur la même entrée « Zymotechnie » et la deuxième partie (A-Z,) se termine sur l'entrée « Zurro » p.540, et p 308 pour *D1841*.[32] L'éditeur des trois éditions étant le même, la présentation de la nomenclature est identique.

[30] Pas de virgule dans *D1841*.

[31] L'édition de 1851 (Gallica) a une transcription souvent lacuneuse dans la marge et celle de Google (1841), est tachée, avec des pages jaunies et donc, parfois, illisibles.

[32] Cependant, nous avons relevé quelques dissemblances. L'édition 1851, par exemple, n'a pas de table des abréviations (éd. 1841, p.12 juste après l'Avant-propos), mais avant le *Nuovo dizionario delle lingue francese ed italiano*, p.232, nous trouvons une « Tavola di alcune abbreviature ». *D1841* a inséré entre les deux parties (la partie italienne est numérotée partant de 1) une page de présentation en italien, suivie d' un « Discorso preliminare » qui reprend en italien en traduction, parfois en paraphrase, l'*Avant-propos* : « […] Per parlare ora dell'opera nostra, diremo aver noi raccolto ne'più

Le dictionnaire s'ouvre avec les verbes réguliers et irréguliers et leurs conjugaisons[33], et, significativement, à côté de certains verbes nous trouvons la lettre *p*, c'est-à-dire poétique : le verbe *dolersi* (se plaindre) : « io mi dolgo, *p*., doglio ; eglino si dolgono, *p.* dogliono »[34] ; le verbe devoir au subjonctif présent : che io dèbba, *p. che io dêggia* ». Les accents aigus, nous dit l'auteur, dans l'*Avant-propos* indiquent « le repos prosodique sur tous les mots » et l'accent circonflexe sur le *e* et sur le *o* simplement pour souligner l'ouverture majeure de la voyelle.

---

reputati Dizionarii Italiani e Francesi tutte le parole autorizzate dall'uso, meno però alcune poche che mal suonano al casto orecchio de'giovani, ai quali in particolar modo intitolino il nostro libro.

Ci siamo valsi pur anche degli scritti sulla lingua italiana del celebre filologo fu signor professore Biagioli ; ed abbiamo notato nelle due lingue il genere de'sostantivi ed il femminino degli addiettivi, e segnato con accento acuto, nella parte italiana la posa su tutti i vocaboli nell'ordine alfabetico, e sugli sdruccioli nel contesto dell'opera. […] » (p. XXVII). Les deux parties, la française et l'italienne, (et dans les deux éditions étudiées) contiennent aussi une « Table des noms d'hommes et de femmes les plus usités contenant aussi le nom des dieux, des princes, etc. qui se rencontrent fréquemment dans les livres » ; « Indice de' nomi più usitati sì d'uomini che di donne, contenente anche quelli degli dei e de' personaggi celebri che frequentemente trovansi nella poesia, nella mitologia e nella storia » et un « Dictionnaire géographique contenant le nom des nations, royaumes, provinces, villes, fleuves etc. qui ne s'écrivent pas de même en Français et en Italien » ; « Dizionario geografico ».

[33] Cette théorie des verbes italiens s'appuie sur les travaux de Cinonio, Mastrofini, Pistolesi et autres; d'après ce qui est précisé dans la présentation du chapitre.

[34] *D1851*, p. XVII.

Nous remarquons donc que le pronom de la troisième personne pluriel est la forme archaïque *eglino* ; notre moderne passé simple est appelé *parfait*, et une fois (*sic*) *prétérit défini* (« *io affissi* etc., p. XII) et l'imparfait de la première personne du singulier à la terminaison (se termine) en *a* : *io credeva.*

Nombreux sont les verbes qui, selon nous, sont poétiques (non seulement dans les conjugaisons déclinées, mais par leurs formes). Pour la plupart ce sont des verbes qui aujourd'hui ont quasiment disparu, nous en citerons quelques-uns : *affortire* (fortifier) ; *appetire* (désirer) ; *arrozzire* (devenir rude) ; *atturire* (faire taire) ; *esinanire* (tomber dans l'inanition) ; *granire* (grener) ; *illaidire* (enlaidir) ; *imbarbogire* (tomber en enfance) ; *imbozzacchire* (manquer) ; *imbricconire* (devenir coquin) ; *involpire* (devenir fin comme un renard) ; *inuzzolire* (exciter) ; *sbaldanzire* (décourager) etc.

Les entrées du dictionnaire sont écrites en lettres romaines avec la première lettre légèrement en gras par rapport aux autres lettres du mot-vedette, alors que les mots traduits sont en italiques. En voici un exemple pris dans notre corpus qui concerne principalement les lettres A, D, E, G, L, P, R, S:

Dégager, *va. distaccare, riscuotere, ritirare una cosa data a pegno*

- un soldat, *ottenere il suo congedo*

- son cœur d'une passion : une terre chargée de dettes, *liberare il suo cuore da una passione, riscattare un fondo carico di debiti*
- sa parole, *disimpegnarsi*[35]

Comme nous pouvons le voir, le lexicographe cherche à donner toutes les traductions relatives à la polysémie et le tout est montré d'une façon claire. Parfois nous trouvons aussi une explication du mot vedette : « **D**éisme, sm (croyance à l'existence d'un seul Dieu, sans révélation), *deismo*, m. »[36]. Parfois, toute la palette synonymique est présentée : « **D**égoiser, *va. garrire, cantare* ; - *n.*[37] *ciarlare, sgorgare*. Cette femme aime à dégoiser, *questa donna vuol dire tutto ciò che sa.* »[38]. Nous remarquerons au passage, curieusement, que le seul exemple pour l'entrée « **D**ehors, *ad. fuori, fuora*. Mettre un domestique dehors, *licenziare un servitore* »[39] est celle du licenciement.

---

[35] *Ibid.*, p. 55.

[36] *Ibid.*

[37] Nous n'avons pas trouvé la signification de cette abréviation – *n.*

[38] *Ibid.*

[39] *Ibid.*

Quant à la macrostructure simple nous citerons les entrées suivantes qui nous paraissent significatives :

Dévorant, *e. divorante*

Dévorateur, *sm. divoratore, mangione, ghiottone*, m.

Dévorer, *va. divorare, ingojare, consumare*

- un affront, *dissimular un affronto*
- un livre (le lire promptement), *divorare un libro*
- des yeux, *desiderare vivamente*

Dévoreur de livres, *sm. divoratore di libri*, m.[40]

Mais voyons maintenant les mots disparus, ceux qui à notre avis et pour différentes raisons (archaïsme, rareté, sonorité) sont poétiques ou, plus personnellement, par le charme desquels nous nous laissons séduire. Car nous sommes de l'avis de Victor Hugo, les mots ont bien une âme et ce qui nous paraît d'ailleurs regrettable ce sont les disparitions de ces vocables qui pourraient encore aujourd'hui être utilisés.

Dans la partie française, à part quelques archaïsmes, çà et là, les lemmes sont encore bien présents dans le dictionnaire moderne. Cependant, nous en avons relevé quelques-uns, intéressants à notre avis pour la traduction que leur donne Biagioli : Durillonner, (sm, divenir duro) ; Ebertauder, *va. dar il primo taglio al*

[40] *Ibid*., p.62.

rovescio ; ebe, *sf. riflusso* ; Echards (vents) *a.m.pl. venti che giuocano*, m.pl. ; Ecumeur de mer, *sm. un corsaro*, m. ; Ecumeur de marmite, *scrocchino, parassito*, m. ; Effaçure, *sf. cancellatura*, f. *frego*, m. ; Egrisoir, *sm. tagliuola*, f ; Embéguiner, *va, imbacuccare,* S'- *vp. imbertonarsi* ; Emberlucoquer (S'), *vp. incapricciarsi* ; Eminentissime, *a. eminentissimo, a.* ; Enclotir (S'), *vp. intanarsi ;* Faux-bond (faire), *fare uno sdrucciolo*[41] ; Forlançure, *sf. malafatta,* f. : Grenouillère, *sf. pantano, luogo malsano e umido*, m. ; Gringuenotter, *va. il cantare dell'usignolo* ; Mugueter, *va. vagheggiare* ; Orges (faire ses), *far bene i suoi affari* ; Oubliance, *sf. smemoraggine,* f. ; Paranympher, *va. far un discorso in lode d'un licenziato o d'un laureato*[42]; Pennader[43], *va. dare un calcio* ; Pimpesouée[44], *sf. preziosa, smorfiosa ;* Pimprelocher, *va. aggiustare i capelli*

[41] Ici, c'est la traduction italienne que nous trouvons poétique, *sdrucciolo sdrucciolone* signifie : dégringolade, culbute. De l'intention à la chute finale. Ellipse de l'acte. Et le rendez-vous à l'eau.

[42] Ici, on enlève les autres définitions et l'on conserve la plus « honnête ».

[43] Nous n'avons trouvé ce terme ni dans le Furetière de 1684 ni dans le Richelet de 1732, et ni dans le dictionnaire de l'Académie de 1835.

[44] On trouve ce terme dans Richelet: « On le dit dans le stile familier d'une femme qui fait la délicate & la précieuse […] » ; Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue françoise, ancienne et moderne*, Tome II, Amsterdam, 1732, p. 404.

con troppo affettazione ; Pleureuses, *sf. pl. strisce di mussolina che si mettono su le maniche d'un abito da bruno ne'primi giorni del lutto,* f.pl. ; Ponche, *sm, bevanda inglese*[45] f. ; Pusillanime 2[46]. *a. pusillanimo, timido*,[47] a. ; Quanquan (faire un), *sm. far un gran chiasso per niente ;* racle-boyau, *sm. pessimo sonatore*, m. ; Ragot, e, *a. uomo piccolo e ben complesso, uno schiattone,* m.[48]; Rancissure, *sf. rancidezza,* f. ; ratillon, *sm. topolino*, m. ; Recorder sa leçon, va. *ripetere la lezione*[49]*;* Renasquer, *va. sbuffare ;* Requinquer (Se), *vp. ornarsi con affettazione ;* Rideau, *sm. cortina, bandinella*, f.[50]; Rigoler (Se) vp.

[45] Bien avant Queneau et Étiemble.

[46] Dans la table des abréviations: « Le chiffre 2 indique un substantif ou un adjectif des deux genres ».

[47] Ici c'est l'adjectif *timido* que nous soulignons, timide comme synonyme de craintif, de peu courageux, nous paraît exagéré à notre esprit moderne.

[48] Ici, le lemme est donné comme adjectif, mais la sensation après la lecture de l'explication est qu'il s'agit d'un substantif.

[49] Cela ressemblerait plutôt à un italianisme à la Robert Estienne, loin de la définition moderne : regarnir de cordes.

[50] Aucune trace de *tenda. Bandinella,* dérivé de *banda* (= *striscia*) est un toscanisme; de la même famille, nous avons aussi *bandone* qui est un rideau de fer.

gozzovigliare ; Romaniste, *sm. romanziere*, m. ; Rominagrobis, *sm. un gattone, uomo grosso e grasso*, m. ; Rustiquer, *va. imitar il rustico* ; San-benito, *sm.* (habillement mortuaire des victimes de l'inquisition), *san benito,* m.[51] Savoir, *va. sapere, esser dotto.* Je ne saurais manger à cette heure, *io non potrei mangiare a quest'ora* ; cet enfant ne saurait rester tranquille un quart d'heure, *quel ragazzo non può star quieto un quarto d'ora.* – (faire), *informare,* – gré, *saper grado, essere riconoscente, obbligato,* - (à) *cioè, vale à dire,* - (reste à) *si dubita, resta a sapere.*[52]; donner un Soufflet à Ronsard (*prov), fare un errore di grammatica.*[53]; Tanqueur, *sm. facchino*, m ; Tapecu, *sm. altaleno,* m.[54]; *Uriner, va. orinare, spander acqua*[55].

---

[51] Était-ce un terme encore usité au XIXe siècle ? on ne comprend pas vraiment la raison pour laquelle Biagioli a inséré ce terme. Peut-être une réminiscence littéraire ?

[52] Avec cette entrée verbale nous avons un exemple de comment procède Biagioli, en particulier avec *savoir gré* qu'il traduit littéralement puis en donne le sens, mais sans aucune explication, de même le verbe savoir au conditionnel n'est pas expliqué.

[53] Nous retrouvons un vieux proverbe (les proverbes ne sont pas très nombreux) déjà présent au XVIIe siècle chez Oudin.

[54] Curieux ce mot à la sonorité peu élégante, étant donné les intentions « puristes » de Biagioli et de Ronna dans l'*Avant-propos*. Cette sorte de planche qui permettait aux soldats d'être soulevés ou bien appareil semblable pour puiser l'eau du puits nous fait penser avec la traduction donnée plutôt à une balançoire (*altalena*).

Voilà pour le lexique français ; comme nous avons pu le voir, dans ce choix limité, la traduction est donnée immédiatement, sans exemples, et sans explication quand il s'agit de règles grammaticales. Les verbes sont soit actifs, soit pronominaux, soit impersonnels, soit neutres, et en général le féminin du substantif ou de l'adjectif n'est pas lemmatisé, juste précisé par l'ajout d'un *e*. Quelquefois, par manque de terme dans la langue d'arrivée, le lecteur ne trouve que la définition.

Dans la partie concernant la langue italienne et sa traduction française nous avons relevé beaucoup plus d'archaïsmes, bien entendu, souvent liés à la langue toscane :

Abbacare, *va. chercher avec soin* ; abbarbagliare, *va. éblouir ;* abbiocare, *vn. gloucer comme les poules* ; Abbiosciarsi, *vp. s'abattre, se décourager* ; Acciabattare, va. bousiller, faire grossièrement ; Adastiare, *vn* (aver astio), *envier, avoir de l'envie* ; Acroso, Manieroso, a. *a, poli, affable, qui a de belles manières ;* Affocalistiare, *va.* (t. di pitt.), *ombrer de couleurs brunes ;* Aggrondare, *va. froncer les sourcils* ; Aggrondatura, *sf. réprimande*, f. ; Agucchiatore, *sm. tailleur,* m. ; Albagioso, a, *a. orgueilleux, vaniteux, se.* ;

---

[55] Aucune distinction diastratique, populaire et langue normée au même niveau.

Albedine, *sf. blancheur,* f. ; Albeggiare, *vn. tirer sur le blanc* ; Allecornire, *va.* (far risvegliare l'appetito della gola), *affriander* ; Alleggiamento, *sm. soulagement*, m. ; Allacciare, *va. regarder attentivement* ; Amaritudine, *sf.* Amarore, *sm. affliction*, f. *amertume,* f. *chagrin*, m., - (per rigore), *sévérité, rigueur*, f. ; Ambasciadoruzzo, *sm. envoyé peu important,* m. : Amistanza, *sf. amitié*, f. ; Ammusarsi, *vp. se rencontrer face à face ;* Anfanatore, *sm. bavard*, m ; Anfaneggiare, *vn. s'écarter de la route, du sujet, battre la campagne, bavarder* ; Animadversione, *sf. attention*, f., - (per ripugnanza), pop. *haine*, f.[56]; Anneghittimento, *sm. paresse, fainéantise,* f. ; Antisapevole, 2.*a. qu'on peut savoir* ; Atteggiatamente, *av. en gesticulant* ; Babboriveggoli (andar a), *mourir* (pop) ; Babbuassaggine, *sf. balourdise*, f. ; Baggiolare, *va. appuyer* ; Bagordo, *sm. crapule,* f. ; Barbandrocco, a, *a. stupide, grossier, e ;* Baronevolmente, av. en seigneur ; Barullare, *vn. faire le regrattier, exercer l'art du frippier, du brocanteur*[57]*;* Basire, *vn. mourir ;* Benedetta, *sf. la foudre*, f. ; Benedetto, *sm.*

[56] Ici, nous trouvons l'abréviation de populaire que nous ne trouvons pas dans la Table où, par contre, nous avons un *Fam*. et un *Fig.*

[57] C'est un peu ce que nous cherchons à faire, en ressuscitant ses mots, l'art du frippier, du *barullo*.

épilepsie dans les enfans, f. ; Berghinella, Berghinelluzza, *sf. femmelette* f.[58]; Bergolinare, vn. *s'amuser à des jeux de mots* ; Bizzoco, a, *a. bigot, te* ; Barbanza, *sf. vanité, ambition, vanterie*, f. ; Busbaccare, *va. duper, tromper ;* Butirro, *sm. beurre*[59] ; Buzzicare, *va. se remuer doucement* ; Cacapensieri, *sm. homme difficultueux*, m.[60]; Capacchione, *sm. grande absurdité, grande sottise*, f. ; Cerziorare, *va. informer* : Cessame, *sm. ordures,* f.pl. ; Chiucchiurlaja, *sf. charivari, vacarme*, m. ; Campanella (dare in), *sf. faire des sottises ;* Coglioncello, *sm. petit sot,* m.[61]; Contigia, *sf. ornement*, m ; Contraggenio, *sm*. (avversione), *antipathie*, f. ; Contramalia, *sf. contre-charme*, m. ; Convizioso, a, *a., injurieux, se*. ; Conzare, *va.* (maltrattare) *maltraiter* ; Coramvobis *sm.* (uomo

[58] En phonétique, ce passage de la fricative *v* à l'occlusive sonore *b,* est nommé métathèse. Cela est-il dû à la prononciation de la langue toscane ou plus simplement à une sorte de litote pour ne pas dire *verginella* ?

[59] Curieuse cette voix dialectale, et à part *burroso* (plein de beurre) le lemme *burro* n'existe pas.

[60] Et toujours à propos des termes 'corrects' selon l'*Avant-propos,* nous trouvons toute une série de mots composés scatologiques, de *cacacciano* (poltron), *cacajuola* (cours (?) de ventre) ; *cacare* (aller à la selle) *cacarsi sotto* (fig.) avoir peur ; *cacasangue* (dyssenterie, f.) *cacasodo* sm. (si dice per ischerno), grave comme un espagnol ; *cacata* (sf. cacade, f. insuccès, m.); *Cacatamente* , (*a lentement*); *Cacatessa* (*méchante femme*).

[61] Avant ce terme sans explication diaphasique, nous trouvons *Coglionare* (railler), *coglionatura* (raillerie) et après *coglioneria* (sottise). seul le mot vedette n'est pas cité.

di presenza), *homme de bonne mine*, m. ; Deludimento, *sm. tromperie*, f. ; Dementare, *va. rendre fou* ; dementatore, *sm. qui fait perdre l'esprit ;* Diceria, *sf. harangue*, f., - (per ragionamento nojoso), *discours ennuyeux* ; Disappensatamente, *av. inconsidérément* ; Disutilaccio, a. *a. fort inutile, sot, te* ; Dormalfuoco, *sm. paresseux*, m. ; Egramente, *av. à regret* ; Eh, Ehi, *inter. hé, Hélas !,* - (pronunziato lungo come due, *ee*, vale così, così), *là là , médiocrement* ; - (per indignazione), *hem* ;[62]; Epulone, *sm.* (nome proprio tratto dalla bibbia : dicesi per similitudine di colui che in altro non si compiace che ne'squisiti cibi), *gourmand* ; Escimento, *sm. sortie, fin, issue*, f. ; Fagiuolata, sf., *maladresse, sottise*, f. ; Fagnone, sm. qui fait le niais, m ; Fanferina, sf. action de se moquer ; Finocchi ! esclam. hélas ! ; Fisciù, *sm*. (voce tratta dal francese ; specie di fazzoletto da collo pelle donne), *fichu*, m. ; Fondacajo, *sm. boutiquier*, m. ; Fora, *prep. av. dehors* ; Francatrippe, *sm. paresseux, se* ; Frannonnolo, *sm. vieux fou*, m. ; Franzesato, a. *a. infecté, e de la vérole* ; Franzeseggiare, *vn. user de gallicismes* ; Fusone (a), *av.* (abbondantemente), *à foison ;* Gabbadeo, *sm*. (ipocrita), *hypocrite*, m. ; Gargione, *sm. garçon*, m. ; Garontolare, *va. donner des coups de poings* ; Garzona, *sf. jeune fille*, f. ; Giammengola, *sf. bagatelle*, f. ; Giampagolaggine, *sf. lenteur*, f. ; Giassiaciochè, *c. quoique* ; Giattanzia, *sf.*

[62] Ici, l'explication sur ces trois éléments, n'est pas très claire.

vanterie, f. ; Giava, *sf. magasin des vaisseaux*, m. ; Grazire, *va. remercier* ; Grecastro, *sm. Juif Grec*, m.[63]; f. Malinanza, *sf. malencontre*, f. ; Malinconioso, a. *a. mélancolique*[64]; Mantrugiare, *va. chiffonner* ; Melangola, *sf.* Melangolo, *sm. orange*, f. ; Medichino, *sm. cidre*, m. ; Miterino, a. *a. pendard, coquin, e* ; Molcere, *va.* (verbo difettivo) *calmer* ; Moltiloquio, *sm. caquet*, m.; Pedantuccio, *sm. magister, petit pédant*, m. ; Pedantuzzo, *sm. magister, mauvais pédant*, m. ; Pestapepe, *sm. un sot*, m. ; Petacchina, *sf. sorte de pantoufle*, f. ; Plorare, *va.* (piangere), *pleurer* ; Poema, *sm. poème*, m.[65]; Proverbiosamente, *av. avec dépit* ; Puttaneggiare, *vn. se prostituer*[66]; Rabacchio, *sm. petit enfant*, m. ; Rabacchiuolo, *sm. petit enfant*, m. Raggavignarsi, *vp. s'accrocher* ; Raumiliare,

[63] Curieux ce péjoratif en -*astro* un tantinet raciste.

[64] Le lemme *Malinconico* existe également. Nous trouvons également *Maninconia , Maninconico, Maninconioso* et bien sûr *Melancolia, Melancolico* et *Melanconia, Melanconico.*

[65] On commence par *poema*, puis: *Poemetto*; *Poesia*; *Poeta; Poetaccio*, (mauvais poète); *Poetante* (faiseur de vers) ; *Poetare* ; *Poetastro* (Poétereau) ; *Poeteggiare* (versifier); *Poetesco* (poétique), *Poetessa*; *Poetizzare* (poétiser); *Poetica* (Poésie, Poétique); *Poeticamente*; *Poeticheria* (manière poétique); *Poetico* (sm. poète); *Poetino* (petit poète); *Poetare*; *Poetizzare*; *Poetone* (grand poète); *Poetonzolo* (poètereau); *Poetuzzo* (poètereau); *Poetria* (La poésie). Cette liste montre clairement l'importance de la poésie dans la vie de Biagioli.

[66] Avec tous ses dérivés, foin de la pudeur annoncée dans l'Avant-propos.

va. appaiser, fléchir ; Rubellagione, sf. Rubellamento, *sm. rebellion,* f. Rugumare, *va. ruminer* ; Santocchieria, *sf. bigotterie*, f. ; Seccafistole, *sm. importun*, m. ; Sescalco, *sm. maître d'hôtel* ; Squasilio, *sm.* (maraviglia eccedente o altro : smorfiosa azione), *manière affectée* ; Squasimodeo, *sm.* (minchione) *un badaud*, m. ; Strangosciare, *va. tomber en angoisse* ; Talchè, *c. de sorte que* ; Tamanto, a. *a. si grand, e* ; Tantafera, tantaferata, *sf.* (discorso confuso ed oscuro), *galimatias*, m. Tirabussone, sm. *tire-bouchon*, m. ; Unqua, Zinzinatore, *sm. pilier de cabaret, celui qui fréquente les cabarets*, m.

3. En conclusion

Les lemmes relevés dans notre corpus ont permis de nous faire une idée de la façon dont Biagioli (et/ou Ronna ?) a mené son ouvrage. Les archaïsmes pullulent dans la partie italienne (conjonctions, substantifs et verbes). La façon d'encodage change bien souvent, nous n'avons pas l'impression que l'auteur ait suivi des règles bien précises. Les diminutifs et les augmentatifs italiens, voire les suffixes péjoratifs, sont lemmatisés (ex : *Giuoco, Giuocaccio. Giuocolino* ; lacrimare, lagrimare, lacrima, lagrima et lagrimetta ; luogo luogaccio luoghicciuolo).

Biagioli met la langue toscane avant toute chose mais divers lemmes insérés semblent avoir une origine méridionale, voire napolitaine ; d'autres lemmes, par contre, ont des échos vénitiens.

Face à l'insertion de certains lemmes assez singuliers pour un dictionnaire des écoles[67], nous trouvons, cependant, entre les lignes, une sorte de vocabulaire lié à la morale, dans un souci d'éducation des élèves, avec une abondance de mots liés à la nourriture, à la perte de temps et à la sottise. Avec ces champs sémantiques, nous pourrions dire que l'intention didactique et les préoccupations liées au monde scolaire ont été, d'une certaine façon respectées : gourmands, paresseux, sots et grands sots sont nombreux. L'aspect poétique, résolument présent, semble naître des sonorités des lexèmes ; la partie italienne étant celle qui regroupe le plus ces archaïsmes aux signifiants mélodieux, cela s'expliquerait, bien évidemment, du fait que l'italien est sa langue maternelle. Il serait, bien sûr, intéressant à partir d'un corpus plus limité de vérifier si certains de ces termes « poétiques » sont présents chez les trois Couronnes mais la brièveté de l'article ne nous permet pas d'approfondir les origines dialectales

[67] Cf. «[…] et qu'en 1836 que le premier scolaire *à l'usage des maisons d'éducation des deux nations* paraît (Ronna, Biagioli) » ; *Les best-sellers de la lexicographie franco-italienne, XVIe-XXIe siècle* (éd. Jacqueline Lillo), Roma, Carocci 2013, p.219.

des lemmes. Quant à la partie française, la poésie se situe dans le charme du terme rare et vieilli avec quelques leurres : un adjectif comme *estiomène*[68], par exemple, dont nous n'avons, dans *B1846,* que la traduction *corrosivo* et la 5ème édition[69] du *Dictionnaire de l'Académie* de 1798 nous en donne le sens : « adject. des 2 g. Qui mange, qui renge [?], qui corrode. Il se dit en Médécine[70] Des ulcères corrosifs qui consument les chairs. » (p.527) nous ramène à une réalité qui n'a rien de poétique et où la douceur du signifiant s'envole d'une façon très corrosive. On peut se demander en quoi ce terme pouvait être utile à un étudiant de collège, un cours estiomène ? Mais l'auteur ici, probablement, suivait les entrées de l'Académie.

Il faut constater que le temps passant, au gré des éditions, le nom de Biagioli s'estompe peu à peu sur les premières pages des éditions pour laisser la place à celui de Ronna. En conclusion, il est à se demander si Giosafatte Biagioli, avait porté lui-même son travail jusque chez l'éditeur, la démarche

[68] Nous pourrions penser à une soirée d'été estiomène ou l'on se promène…

[69] Dans la 6ème édition, celle de 1835, cette entrée n'est plus présente. Et ce mot que l'on trouvait chez Littré, avec un h, a disparu de nouveau. *Esthiomène* change la donne et n'est plus poétique. Cf. Héloïse Neefs, *Les disparus du Littré*, Paris, Fayard, 2008, p.499.

[70] Sic.

finale dictionnairique aurait été identique. Probablement oui, et c'est pour cette raison – et cette supposition – que nous sommes enclins à penser que les travaux lexicographiques étaient arrivés à bon terme et que l'auteur est vraiment Biagioli

BIBLIOGRAPHIE

PITOLLET, C., « Une lettre inédite d'un collaborateur de N. G. Biagioli, Baroldo, à N.H. Julius ». *Bulletin italien*, Annales de la faculté des Lettres de Bordeaux, tome IX, n°1, Janvier-mars 1909, pp. 7-84.

BIAGIOLI, N. G., *Tesoretto della lingua toscana* (seconda edizione), Paris, Baudry, 1837.

BIAGIOLI, N. G., *Grammaire italienne.* (sans indications), Dondey-Dupré, 1819.

BIAGIOLI, N. G., *Grammaire italienne élémentaire et raisonnée suivie d'un traité de la poésie italienne*. Paris, Fayolle, 1805, 1819.

BIAGIOLI, N.G., *Grammaire italienne ou Application de la science de l'Analyse à l'Italien, suivi d'une nouvelle méthode d'analyse logique et grammaticale applicable à toute langue vivante ou morte et d'un nouveau traité de la poésie italienne*. Paris, chez l'auteur, 1827.

BIAGIOLI, N.G., *Grammatica ragionata della lingua francese*, Milano, Giovanni Silvestri, 1827.

BIAGIOLI, N.G., *Tesoretto della lingua toscana* (2ème édition), Paris, Baudry, 1837.

LILLO Jacqueline, (éd.) *Les best-sellers de la lexicographie franco-italienne, XVIe-XXIe siècle,* Roma, Carocci, 2013.

NEEFS Héloïse, *Les disparus du Littré,* Paris, Fayard, 2008.

«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 35, gennaio-marzo 2016

Maria Irene Curatola

LA COSTRUZIONE DELLA FIGURA DI GOETHE E LA STRUTTURA NARRATIVA NEL ROMANZO *LOTTE IN WEIMAR* DI THOMAS MANN

ABSTRACT (Italiano). Il romanzo *Lotte in Weimar* di Thomas Mann è incentrato sullo studio della psiche e dell'universo poetico goethiano. Il presente contributo si propone di analizzare la costruzione narrativa dell'opera e il modo in cui viene rappresentata l'inesauribile poliedricità e la genialità del poeta di Weimar attraverso la visione dell'autore.

ABSTRACT (English). The novel Lotte in Weimar by Thomas Mann focuses on the study of Goethe psyche and his poetic universe. This paper aims to analyze the narrative structure and the way in which the versatility and the genius of Goethe are represented by the author.

Thomas Mann[1] scrive il romanzo *Lotte in Weimar* nel 1939, l'ispirazione per scrivere quest'opera dominata dalla figura di Goethe, a cui gradualmente egli s'ispira e con cui s'identifica in una *unio mistica*, è data dalla visita a Weimar, storicamente accertata, compiuta alla fine del 1816 da Lotte Kestner, la Lotte del *Werther* e il suo incontro col poeta di Weimar dopo 44 anni. Questo è solo il pretesto di quello che sarà nello svolgimento dell'opera, un approfondito, originale e critico studio della genialità di Goethe, dell'universo variegato della sua arte e di come coloro che circondano il genio si sentano soggiogati e influenzati dalla sua potente personalità. La costruzione narrativa di quest'opera è caratterizzata da una struttura teatrale poiché basata sulla conversazione tra i vari personaggi che circondano Goethe, i quali con le loro riflessioni si sforzano di chiarire a se stessi i sentimenti contraddittori che "il favorito degli dei" suscita nelle loro anime[2]. Mann scrive il primo capitolo del romanzo applicando allo stile e alla costruzione tutte le regole di una commedia, questa iniziale impostazione viene poi superata attraverso una forma stilistica ed

[1] Le opere di Thomas Mann vengono citate con la sigla GW dall'edizione Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt a. M. 1974; la sigla FA per le opere, le lettere, i diari, le conversazioni di Johann Wolfgang Goethe dall'edizione: Johann Wolfgang Goethe *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche,* 2 Abteilungen, hg. Von Friedmar Apel, u.a. Frankfurt a. M. 1985-1999.

[2] A tal proposito Mann afferma: „ Ihre Liebe zu ihm ist von Haβ nicht frei, sie fühlen sich durch ihn so sehr beglückt wie bedrückt", in : *GW XIII*, P. 167.

un'argomentazione che hanno soltanto come sfondo l'atmosfera di una commedia. Nel VII capitolo[3] appare il poeta, il quale comunica i suoi pensieri e la sua interiorità attraverso un lungo, articolato monologo interiore. Viene analizzata la psicologia dell'artista, la tendenza a chiudersi in un regno inaccessibile nel quale avviene l'atto della creazione; l'artisticità appare come una conquista che si compie tramite l'innalzamento al di sopra della realtà:

> Von Anfang an hat Thomas Mann sich bemüht, die seelische Gestalt Goethes zu umreiβen, sein eigentliches Wesen zu deuten […] Was im Mittelpunkt von Thomas Manns Goethebetrachtung steht ist der Mensch. Nicht Deutung und Analyse größer Kunstwerke ist Thomas Mann eigentliches Ziel, wo er von Goethe handelt, so tiefe Einsichten in dichterische Zusammenhänge, dabei auch offenbar werden, sondern Deutung und Analyse eines groβen Menschen[4].

Lo scrittore tedesco cerca di rappresentare il modo in cui la *Größe* di Goethe agisca sugli altri, su coloro che lo circondano . Egli si serve di una gigantesca mole di materiale storico[5] per la stesura di quest'opera[6], con abilità filologica e

[3] Lo scrittore evidenzia l'importanza di questa parte dell'opera rispetto alle altre intitolandola *Der siebente Kapitel*.j

[4] Bernhard Blume, *Thomas Mann und Goethe*, Frankfurt a. M. 1949, p. 93.

[5] Le fonti più importanti di cui Thomas Mann si è servito sono i diari, le lettere e le opere di Goethe, le *Gespräche mit Goethe* di Eckermann, l'opera di Bielschowski *Goethe. Sein Leben und seine Werke*, l'opera di Bode *Goethes Sohn*, le *Mitteilungen über Goethe* di Riemer, lo studio critico di Geiger *Goethe und die Seinen*, le *Abhandlungen zu Goethes Leben und Werken* di Düntzer.

intensità poetica costruisce un ritratto del poeta variegato, complesso, offrendo così al lettore l'ingresso nei meandri più oscuri e affascinanti di colui che gradualmente diviene suo alter ego. Una delle fonti più importanti è la biografia *Goethe. Sein Leben und seine Werke* di Bieschlowski in cui viene scandagliata l'essenza della grandezza di Goethe, grandezza che racchiude in sé contrasti e nel contempo armonia. La poliedricità inesauribile del poeta di Weimar appare come la tematica dominante del romanzo, opera colta in cui ha luogo un'elegante fusione tra eventi storicamente avvenuti e atmosfere create dalla potenza immaginativa di Mann, ispirata dalle reali riflessioni intrise di pathos dei personaggi dell'epoca e del protagonista in particolare.

In questo quadro Mann ora si attiene alle fonti riferendole e citandole spesso testualmente, ora compie una rielaborazione e trasfigurazione fantastica di esse, ora fonde entrambe le modalità. *Lotte in Weimar* appare così come un "mosaico di citazioni" attraverso le quali lo scrittore tedesco compone, costruisce e rappresenta la sua visione. Sin dalle prime pagine appaiono l'intreccio di citazioni e l'utilizzazione delle fonti che caratterizzano il romanzo, sia sul piano stilistico, sia per quel che riguarda lo svolgimento della trama, il ruolo e la

[6] Mittner così definisce l'opera: "Il romanzo *Lotte in Weimar* è un minuzioso e potente mosaico di citazioni goethiane e di testimonianze su Goethe, tutte rifuse con originalità sbalorditiva", in: Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca dal realismo alla sperimentazione* III, 2, P. 1458.

qualificazione dei personaggi. Come premessa all'opera vengono posti i versi della poesia *An Schach Sedschan und Seinesgleichen* del *Buch der Betrachtungen* dal *West-östlicher Divan* :

> Durch allen Schall und Klang
> Der Transoxanen
> Erkühnt sich unser Sang
> Auf deine Bahnen!
> Uns ist für garnichts bang.
> In dir lebendig,
> Dein Leben daure lang,
> Dein Reich beständig![7].

Goethe compose questi versi in onore del Gran Duca Karl August e nel 1815 li inviò a Vienna dove questi si trovava per prendere parte al Congresso della Restaurazione: nella poesia è Hafiz, il poeta persiano a cui Goethe s'ispira per la composizione del *Divan* ad augurare un regno duraturo e una lunga vita allo scià Sedschan, suo protettore. Attraverso le parole di Hafiz veniva reso omaggio al principe Karl August e alla sua casata. Già dall'inizio emerge la volontà di Mann d'invocare la potenza creatrice di Goethe affinchè l'opera sia illuminata

[7] FA (1. Abt.) III, I, p. 738.

dalla sua *imago patris*, dall'armonia e dalla completezza della sua arte. A proposito di questi versi introduttivi Hans Mayer rileva:

> Questa invocazione dà un senso di calma e si distingue dal motto del *Doktor Faustus*, il quale si apre con i primi versi dell'Inferno dantesco, cioè con i versi che preparano la discesa all'inferno; chi volge 'nell'amato tedesco' di Faust quelle terzine italiane subito sa di trovarsi di fronte a un libro amaro, terribile, doloroso. Invece sulla storia di Weimar spira nonostante tutto una dolce aria autunnale […] Chi legge, sente in molte pagine che il narratore è ancora vincolato al mondo orientale di Giuseppe[8].

L'opera è strutturata in nove capitoli, nei primi sei, vari personaggi molto vicini a Goethe, si recano a far visita all'eroina del *Werther* da poco giunta all'Hotel Elephant di Weimar. Le loro riflessioni, i loro aneddoti costituiscono una sorta di prologo, d'introduzione all'apparizione di Goethe.

Lotte è vista con molto interesse dagli abitanti di Weimar che si affollano sotto la finestra della sua stanza, viva e presente è in loro l'immagine della graziosa fanciulla raffigurata nel *Werther* quale incarnazione della felicità e dei sentimenti più alti e sofferti del protagonista dell'opera, del Goethe ai tempi di Wetzlar. Ella appare ormai come un'anziana signora che ha dedicato la sua vita alla famiglia e non è più stata cercata dal poeta che aveva celebrato il suo disperato amore per lei. Goethe, nella sua grandezza, è rimasto incomprensibile ai suoi occhi . E' come se il Goethe del romanzo vivesse su un pianeta lontano

[8] Hans Mayer, *Thomas Mann*, Torino 1955, p. 227.

e guardasse dall'alto coloro che lo attorniano. E sono costoro, come è stato già accennato, che presentano Goethe in maniera indiretta, con i loro racconti. A proposito di tale metodo il filosofo Cassirer, evidenziandone l'analogia con l'intervento del messaggero nella tragedia greca, afferma:

> Man muβ weit in der Geschichte der Dichtung zurückgehen, um etwas Ähnliches zu finden: denn was Thomas Mann hier benutzt ist nichts anderes als die antike Form des , Botenberichtes', wie wir sie aus dem griechischen Drama kennen. Aber der Botenbericht soll – entgegen seiner eigentlichen und ursprünglichen Aufgabe – nicht der Darstellung eines äuβeren Geschehens, sondern der Darstellung eines Charakters dienen. Daraus ergeben sich alsbald neue Schwierigkeiten. In den Gesprächen, die den ganzen ersten Teil des Buches ausfüllen, scheint uns Goethes Gestalt immer näher zu kommen, um uns alsbald wieder zu entgleiten. Dieses Kommen und Gehen, dieses Sich Nähern und Sich Entfernen ist gewollt, es gehört zu den eigenartigen Stil und Kunstmittel des Romans[9].

L'atmosfera, i dialoghi di questa prima parte sono costruiti in modo da sembrare un'introduzione alle emozioni e al vortice di ricordi in cui Lotte sprofonda, senza difese, nel capitolo seguente in cui la vediamo abbandonarsi alla ricerca delle parole, delle sensazioni, del volto di colui che ha eternato il suo amore per lei attraverso la poesia. Vivido è il ricordo di quel giovane che aveva provato per lei tanto ardore passionale, al quale era sfuggita intuendo forse di

[9] Ernst Cassirer, *Thomas Manns Goethe-Bild. Eine Studie über Lotte in Weimar*, in : *Geist und Leben, Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache*, Leipzig 1993, p. 126.

avere a che fare con una personalità che si stava formando per poi divenire potente, geniale, imperscrutabile. Lotte aveva scelto di rimanere fedele a Kestner, uomo semplice e tradizionale, aveva scelto di non vivere una passione che sarebbe potuta divenire incandescente, pericolosa, una strada verso l'autodistruzione, poiché vivere accanto ad un uomo costantemente rapito dall'ispirazione poetica, intento ad alimentare la sua grandezza, la sua genialità per tutta l'esistenza, poteva significare abnegazione, intristimento, dolore. Così Lotte descrive i motivi che la inducono a scegliere Kestner:

> Nicht nur, weil Liebe und Treue stärker gewesen waren, als die Versuchung, sondern auch Kraft eines tiefgefühlten Schreckens vor dem Geheimnis im Wesen des Anderen, vor etwas Unwirklichem und Lebensunzuverläβigem in seiner Natur, das sie nicht zu nennen gewusst und gewagt hätte und für das sie erst später ein klagend-selbstanklägeriches Wort gefunden hatte: „der Unmensch ohne Zweck und Ruh[10].

Tramite le parole e i pensieri di Lotte viene introdotto il tema della problematicità insita nella grandezza del genio, tema presente anche nelle parole dei vari personaggi che entrano in scena progressivamente offrendo al lettore frammenti della poliedricità di Goethe. Ciò che accomuna i racconti, le considerazioni, i punti di vista è l'espressione del tormento di trovarsi di fronte ad un enigma nella cui contemplazione si smarriscono, provando sentimenti contraddittori di amore e odio contemporaneamente..

[10] GW II, p. 393.

Lotte dopo essersi immersa con la fantasia nel passato della sua giovinezza si ridesta ma quasi subito sente bussare alla porta della sua stanza: è il cameriere Mager che annuncia l'arrivo di Miss Cuzzle, una giovane irlandese che ha la passione di fare ritratti a personaggi famosi. Inizia così la sfilata dei visitatori ai quali l'eroina del *Werther* non riesce a sottrarsi. Come afferma Richard Haage:

> Und nun führt uns Thomas Mann in drei groβen Spiralbögen der Zentralfigur seines Werkes- Goethe selbst – entgegen. Mit raffiniert ironischer und doch gleichzeitig auch rührender Kunst wird nun dargestellt, wie Lotte nach einem kurzen Ausruhen (das ihr wenigstens doch gegönnt wird) sich zum Besuch bei der Schwester bereit macht, aber nicht dazu kommt, weil sie Werthers Lotte, in dieser goethebegeisterten Stadt nicht mehr Herrin über sich selbst ist[11].

E' il cameriere Mager a fare in modo che tutta Weimar sappia dell'evento, una folla di curiosi s'accalca davanti alla finestra della donna. Viene annunciata la visita dell'amico intimo di Goethe, del suo collaboratore , il dottor Riemer[12]. Interessante e realizzato con complessa arte filologica è il terzo capitolo del romanzo nel quale si svolge la conversazione fra Lotte e Riemer, qui la

[11] Richard Haage, *Thomas Mann Lotte in Weimar, eine Bereicherung unseres Goethe Bildes?*, Kiel 1949, p. 9.

[12] Friedrich Wilhelm Riemer (1774-1845), letterato e insegnante, precettore del figlio di Goethe, August, divenne in seguito uno dei collaboratori e consiglieri del poeta, che lasciò a lui e a Eckermann il compito di curare il suo lascito. I suoi ricordi costituiscono insieme a quelli di Eckermann, la più copiosa fonte d'informazione sugli ultimi anni di Goethe.

personalità del poeta viene per la prima volta circoscritta e vengono evidenziati da Riemer quei lati della genialità goethiana che opprimono e, nel contempo, ammaliano coloro che lo conoscono. Le fonti a cui ricorre Mann in questo caso sono le *Mitteilungen über Goethe* di Riemer, le lettere di Schiller, i diari dello stesso Riemer, la biografia di Bielschowsky.

Uno dei primi argomenti oggetto delle parole di Riemer all'inizio della conversazione è la sua debolezza per il sonno mattutino in contrasto con l'abitudine di Goethe di essere in piedi alle prime luci dell'alba. Riemer commenta questa evidente differenza e nelle sue parole traspare il senso di disagio, l'ansia che gli provoca la vicinanza a Goethe:

> Wir Menschen sind verschieden. Der eine findet seine Genugtuung darin, allen anderen zuvorzukommen und sich am Werke zu sehen, da jene noch schlafen; dem Anderen behagt es, nach Herrenart noch etwas an Morpheus' Busen zu verharren, indes sich die Notdurft schon packen muβ. Die Hauptsache ist, dass man einander duldet, - und im Dulden, das muβ man gestehen, ist der Meister groβ, sollte einem auch nicht immer ganz wohl werden bei seiner Duldung[13].

I sentimenti contrastanti che custodisce in sé emergono dal discorso: sofferenza, tormento, imbarazzo, senso d'inadeguatezza accanto alla venerazione per quell'arte così alta. Goethe è l'enigma che ossessiona la mente di Riemer,m Lotte stessa comprende la sua angoscia nel volere captare il senso

[13]GW II, p. 410.

e la verità di quella genialità che opprime poiché anche per lei Goethe è rimasto il mistero su cui aveva consciamente e inconsciamente meditato per tutta la sua vita:

> Auch sie hatte Unruhe hierher geführt, die Lebensbeunruhigung durch ein ungelöstes und ungeahnt groβ herangewachsenes Altes, der unwiderstehliche Wunsch, es wieder aufleben zu lassen und ‚extravaganter' Weise die Gegenwart daran zu knüpfen. Sie waren Complicen, gewissermaβen, und in geheimem Einverständnis, der Besucher und sie, zusammengeführt durch ein quälend-beglückendes, sie beide in schmerzender Spannung haltendes Drittes, bei dessen Erörterung und möglicher Schlichtung der Eine dem Anderen behilflich sein sollte[14].

La vita e il lavoro di Riemer sono stati consacrati all'opera di Goethe, Lotte e suo marito hanno sofferto poiché il poeta di Weimar ha utilizzato le loro vite come soggetto della sua opera, Riemer definisce Lotte e Kestner „unfreiwillige Opfer"[15] e afferma che la loro esistenza è stata trattata „als Mittel und Zweck"[16]. Goethe viene presentato da Riemer come la quintessenza dell'egocentrismo, come colui che s'impossessa delle vite altrui per la sua creazione, appare quasi come una sanguisuga che per vivere, in questo caso per costruire la sua arte, trae nutrimento dal sangue e dall'energia di altri esseri. Il *Wissenslieferant* Riemer è

[14] Ivi, p. 412.

[15] GW II, p. 419.

[16] Ibidem.

totalmente soggiogato e ammaliato dalla genialità poetica dell'uomo a cui fornisce il suo sapere e continua a porsi delle domande sul misterioso processo della creazione cui assiste adempiendo al suo compito di scrivano:

> Dies strömende und dramatische Dictat der geliebten, sonoren Stimme, diese stundenlang ununterbrochene, höchstens vor drängender Überstürzung stockende Hervorbringung, die Hände auf dem Rücken und den Blick in eine gesichtevolle Ferne gerichtet, dies herrscherhafte und gleichsam freihändige Beschwören des Wortes und der Gestalt, ein Walten im Geisterreich von absoluter Freiheit und Kühnheit, dem man mit dem hastig benetzten Kiele unter vielen Kürzungen nacheilt, sodaβ nachher eine schwierige Mundierugnsarbeit zu leisten bleibt[17].

Attraverso Riemer Mann offre un ritratto dell'anima di Goethe e della sua capacità di sperimentare tutti gli ambiti della conoscenza. La versatilità del genio goethiano viene percepita da coloro che gli stanno vicino come tirannia sulla loro anima poiché il genio, nel suo dominio sul mondo circostante, si mostra scettico, indifferente. Riemer per evidenziare il mutare infinito della personalità di Goethe, il suo eclettismo lo paragona a Proteo:

> Halten Sie Protheus, der sich in alle Formen verwandelt und in allen zu Hause ist, der zwar immer Proteus, aber immer ein anderer ist, und recht eigentlich sein Sach auf nichts gestellt hat […] Seine Sache ist ein alles umfassender Skepticism. Der Skepticism des Proteus[18].

[17] Ivi, p. 428.

[18] GW II, p. 445.

Lo scenario del quarto capitolo si apre con l'intrusione del cameriere Mager che, interrompendo il colloquio fra Lotte e Riemer, introduce un'altra visitatrice: Adele Schopenhauer, sorella del filosofo, figlia di Johanna Schopenhauer, nel cui salotto si riuniscono i più importanti intellettuali di Weimar, fra cui Goethe. La giovane visitatrice fa parte del *Musenverein*, un'associazione che raccoglie donne amanti della letteratura e ciò che l'ha condotta a recarsi dall'eroina del *Werther* è proprio il suo interesse per la poesia.

La conversazione s'incentra quasi subito sul poeta di Weimar: Adele inizia a descrivere il suo comportamento all'interno del salotto letterario della madre, del suo rapporto con la moglie Christiane, donna vivace che la società weimariana guardava con sospetto e diffidenza. Dagli aneddoti di Adele emerge la tirannia di Goethe anche durante le serate trascorse nella cerchia di intellettuali del salotto letterario della Schopenhauer, la soggezione che tutti provavano e che alimentava l'esercizio del predominio di cui sentiva di avere diritto, proprio perché il genio sembra essere consapevole della superiorità che lo connota e che lo distingue:

> Er tyrannisierte die Gesellschaft, weniger weil er ein Tyrann gewesen wäre, als weil die anderen sich ihm unterwarfen und ihn geradezu nötigten, den Tyrannen zu machen. So machte er ihn denn und regierte sie, klopfte auf seinen Tisch und verfügte dies und das, las schottische Balladen vor und verordnete, dass die Damen den

> Kehrreim im Chore mitsprechen mussten, und wehe, wenn Eine ins Lachen geriet. Dann blitzte er mit den Augen und sagte: , ich lese nicht mehr'[19]

Nel sesto capitolo dell'opera si svolge l'ultima delle visite a Lotte, giunge August von Goethe, figlio del poeta. Questa presenza per l'anziana signora assume il significato di un ritorno al passato, ai tempi di Wetzlar, vengono analizzate le sfumature della somiglianza tra padre e figlio:

> Es war eine anerkannte Ähnlichkeit und so frappant wie im einzelnen schwer nachweisbar: gegen eine geringere Stirn, eine schwungslosere Nase, einen kleinern und weiblicheren Mund behauptete sie sich unverkennbar, – eine schüchtern getragene, im Bewusstsein ihrer Herabgesetztheit etwas traurig gefärbte und gleichsam um Entschuldigung bittende Ähnlichkeit, die sich aber auch in der Körperhaltung, den zurückgenommenen Schultern, dem vorgespannten Rumpf, sei es copierenderweise sei es als echt constitutionelle Mitgift, nicht verleugnete. Charlotte war tief gerührt. Der abgewandelt – unzulängliche Versuch des Lebens, den sie vor sich sah, sich zu wiederholen und wieder obenauf in der Zeit, wieder Gegenwart zu sein – dieser erinnerungsvolle Versuch, der, ebenbürtig dem Einstiegen freilich nur hierhin, Jugend und Gegenwart gewinnend für sich hatte, erschütterte die alte Frau so sehr, dass – während der Sohn Christianens sich über ihre Hand beugte – es ging ein Duft von Wein und von Eau de Cologne dabei von ihm aus – ihr Atmen zu einem kurzen, bedrängten Schluchzen wurde[20].

[19] Ivi, p. 485.

[20] GW II, p. 566.

August confida a Lotte il tormento provato per la perdita della madre, descrive, inoltre, il rapporto di Goethe con la morte, racconta che il padre non aveva assistito all'agonia della madre, si era rifiutato sempre di vedere cadaveri, di recarsi ai funerali, anche a quelli delle persone a lui più care, come per esempio Schiller . E' come se Goethe volesse evitare ogni minimo contatto con la vista della morte. Tante volte era stato sul punto di morire a causa di gravi malattie ma la natura lo aveva favorito, protetto, quasi a voler custodire la sua potente genialità:

> Er lebt, sehr stark bei aller Gefährdung und öfters denke ich, er werde uns alle überleben. Er will vom Tode nichts wissen, er ignoriert ihn, sieht schweigend über ihn hinweg […] Es ist, wenn ich so sagen darf, eine gefährdete Freundschaft, die er unterhält mit dem Leben, und das macht es wohl, dass er sich gegen macabre Bilder , Agonie und Grablegung so sorglich entschieden abschließt[21].

Anche la vita di August, nella visione manniana, è consacrata totalmente all'opera del padre, come lo era stata quella di Christiane, egli è il suo segretario, il suo collaboratore. August, dopo avere offerto un quadro delle sue mansioni al servizio del padre, compie un'acuta riflessione critica sul suo ruolo

[21] GW II, p. 571.

di figlio di un genio e sulle sue attitudini così distanti dal regno inaccessibile dell'arte paterna:

> Was kann ich meinem Vater sein? Ich bin ein aufs Praktische gestellter Durchschnittsmensch und bei weitem nicht geistreich und gelehrt genug, ihn zu unterhalten. Tatsächlich bin ich nicht viel miti hm zusammen. Mich innerlich zu ihm zu bekennen und seine Interessen zu wahren, ist das wenigste, was ich tun kann, und es beschämt mich, dafür Lob zu empfangen[22].

Nel settimo capitolo entra in scena Goethe, protagonista di un lungo monologo interiore costruito da Mann con un tono altamente poetico, con immagini che ricreano l'atmosfera in cui il poeta viveva, atmosfera favorevole alla sua forza espressiva. Il poeta è presentato alle prime luci del mattino, ancora avvinto alle immagini sensuali di un sogno erotico; fra sé e sé medita :

> Wie sich der Busen der Göttin, elastisch eingedrückt, an die Schülter des schönen Jägers – sich ihr Kinn seinem Hals und der schlummer- erwärmten Wangen schmiegte, ihr ambrosisches Händchen das Handgelenk seines blühendes Armen umfasste, womit er sie wackerst umschlingen wird, Näschen und Mund den Hauch seiner traumgelösten Lippen suchten, da zur Seite erhöht das Amorbübchen halb entrüstet, halb triumphierend seinen Bogen schwang mit Oho! Und halt ein ! Und zur Rechten klug die Jagdhunde schauten und sprangen. Hat dir das Herz doch in Liebe gelacht ob der prächtigen Composition![23].

[22] Ivi, p. 601.

[23] GW II, p. 617.

Vengono subito messe in rilievo la sensualità, la passionalità del poeta che pur essendo anziano, possiede una vivida fantasia. Un fiume di pensieri invade repentino la sua mente, riflette sulla sua maturità, sulla vecchiaia, sulla sua opera e tornando alla realtà incita sé stesso per l'inizio della sua giornata così densa di impegni da condurre a termine, si sofferma sull'analisi di quanto si senta incompreso dai suoi contemporanei ai quali appare bizzarro che un poeta si dedichi agli studi scientifici. Essi non si rendono conto del fatto che è l'unione delle più diverse capacità a rendere grande un uomo. La grandezza della genialità goethiana è fondata, così ribadisce Mann, sul senso della totalità, sull'eclettismo. È caratterizzata da armonia tra qualità che si oppongono poiché egli penetrava con potenza creativa in tutti gli aspetti del regno della natura, dell'anima umana, dell'arte. Il monologo prosegue con valutazioni sullo stato della sua salute che, col trascorrere degli anni non è più come prima, ma la vecchiaia, anche se indebolisce il corpo, ha la capacità d'innalzare l'essere umano, di porlo in una dimensione più alta. E' portatrice di grande saggezza che permette di scrutare meticolosamente i fenomeni, le vicende del mondo. La vecchiaia dona a colui che è genio una grandezza perfetta, consente di custodire in sé l'eroismo della resistenza:

> All Heroismus liegt in der Ausdauer, im Willen zu leben und nicht zu sterben, das ists, und Größe ist nur beim Alter. Ein Jünger kann ein Genie sein, aber nicht groß. Größe ist erst bei der Macht, dem

> Dauergewicht und dem Geist des Alters. Macht und Geist,
> das ist das Alter und ist die Größe – und die Liebe ists auch erst!
> Was ist Jugendliebe gegen die geistige Liebesmacht des Alters?[24].

Il "favorito degli dei" sa che la sua capacità di comprensione della natura deriva proprio dal fatto che egli stesso è natura, egli accoglie in sé il tutto. Goethe custodisce nella sua interiorità l'unione di spirito e materia, unione che si riversa nella sua ars poetica. Nel monologo invoca così la natura chiedendole di concedergli tempo abbastanza per condurre a termine la sua missione di genio creativo:

> Zeit, Zeit, gib mir Zeit, gute Mutter, und ich tue alles – Als ich jung War, sagte mir Einer: Du gibst dir die Miene auch, als sollten wir hundertundzwanzig Jahre alt werden. Gib sie mir, gute Natur, gib mir so wenig nur von der Zeit, über die du verfügst, Gemächliche, und ich nehm allen andern die Arbeit ab, die du getan sehen möchtest und die ich am besten mache[25].

Il poeta di Weimar dialoga continuamente con sé stesso in un atteggiamento quasi di sdoppiamento e medita sulle sue giornate scandite da un ritmo di lavoro creativo inarrestabile. Inizia la sua attività, riflette sull'arte che nella società

[24] GW II, p. 628.

[25] Ivi, p. 632.

imperfetta degli uomini non può essere espressa con totale libertà, pensa alla crudeltà che gli appare come parte inscindibile dell'amore, essendoci in ogni sentimento, in ogni ideale, in ogni azione, la presenza di aspetti opposti, l'unità tra il bene e il male, fra la bellezza e la mostruosità. Nel vulcanico fluire delle sue riflessioni concentra la sua attenzione sullo svolgimento della "klassische Walpurgisnacht" nella seconda parte del Faust:

> Hoch gefeiert seid allhier – Element ihr alle vier! Das steht fest, das
> Soll den Schlusschor machen des mythologisch-biologischen Ballets,
> des satyrischen Natur-Mysterium, Leichtigkeit, Leichtigkeit…höchste
> und letzte Wirkung der Kunst ist Gefühl der Anmut. Nur nicht die
> stirnrunzelnde Erhabenheit, die sei auch im Glanz und Schiller,
> tragisch erschöpft dasteht als Produkt der Moral!
> Tiefsinn soll lächeln… Er soll überhaupt nur mit unterlaufen, sich
> für den Eingeweihten heiter ergeben, - so wills die Esoterik
> der Kunst[26].

E' qui esposta la concezione dell'arte come grazia, armonia, levità, l'arte come regno indistruttibile nel quale rifugiarsi per ammirare la bellezza, la nobiltà distante da ogni eccesso e furore. Arte intesa come conciliazione degli opposti, come misura. Il viaggio di Goethe all'interno della sua anima

[26]GW II, p. 640.

continua, ripensa alle sue opere, si erge a giudice della sua esistenza e della sua missione poetica. La vita e l'arte vengono scandite dal ritmo del rinnovamento e nel contempo da quello del ritorno del passato. L'uomo può sconfiggere la sofferenza e l'impotenza attraverso la catarsi spirituale:

> Der Mensch kennt die Wiederholung seiner Zustände, die Jungend Im Alten, das Alte als Jugend; ihm ist gegeben, das Gelebte noch einmal zu leben, geistverstärkt, sein ist die erhöhte Verjüngung, die da der Sieg ist über Jugendfurcht, Ohnmacht und Lieblosigkeit, der todverbannende Kreisschluβ[27].

L'arrivo del figlio August e l'organizzazione del pranzo al Frauenplan concludono il monologo, col quale Mann, attraverso un'elaborazione raffinata e multiforme nella struttura e nello stile ha costruito plasticamente la figura di Goethe nella sua complessità poetica, vitale e umana.

L'argomento dell'ottavo capitolo è il pranzo al Frauenplan in cui avviene l'incontro tra Lotte e il poeta di Weimar. Viene raffigurato tutto nei dettagli, sia l'ambientazione che lo stato d'animo dei personaggi, dominati dalla tensione e dall'emozione di fronte a colui che appare come oppressore e nel contempo come divinità. Lotte appena giunta osserva affascinata l'entrata della casa di

[27] Ivi, p. 644.

Goethe ornata con figure di bronzo in stile greco. Gli ospiti vengono accolti da August, Lotte indossa l'abito del ballo raffigurato nel *Werther*. La sua intenzione è quella di provocare l'amico della giovinezza e invitarlo a scherzare sul vestito, a ricordare la loro gioventù, ma egli rimane impassibile. La donna è particolarmente scossa dal suo arrivo, è colpita dallo sguardo di Goethe, dalla sua fronte che le appare più maestosa di quanto lo fosse stata ai tempi di Wetzlar, segnata dall'inesorabile trascorrere del tempo, dall'esperienza della conoscenza e della creazione artistica:

> Eine solche Felsenstirn hatte er sonst keineswegs gehabt, - nun ja, ihre Höhe war dem dünnen Zurückweichen des übrigens sehr schön angewachsenen Haares zuzuschreiben, sie war einfach ein Produkt der bloβlegenden Zeit, wie man sich zur Beruhigung sagen wollte, ohne dass rechte Beruhigung dabei herauskam; denn die Zeit, das war das Leben, das Werk, welche an diesem Stirngestein durch die Jahrzehnte gemetzt, diese einst glatten Züge so ernstlich durchmodelliert und ergreifend eingefurcht hatte[28].

Ciò che di Goethe colpisce ancor di più Lotte, è la sua espressione quasi assente di uomo chiuso nella sua interiorità, è come se egli non vedesse realmente i suoi ospiti, "Seine Augen – commenta il narratore – gingen etwas

[28] GW II, p. 711.

unstet zwischen Mutter und Tochter hin und her, aber auch über sie hinaus gegen die Fenster. Charlotte hatte nicht den Eindruck, dass er sie eigentlich sähe"[29].

Durante il pranzo Lotte si rende conto della soggezione che la superiorità di Goethe provoca sui commensali, ella stessa ne è ammaliata e contemporaneamente infastidita. Tutti sono attenti e ascoltano gli aneddoti, i ragionamenti del poeta. I sentimenti di Lotte si alternano tra incubi e noia a causa dell'atmosfera presuntuosamente dominata dai racconti di Goethe, ciò che più la irrita è la distanza con cui egli tratta i suoi ospiti e il servilismo degli stessi; tutti appaiono come vittime di quest'anima tirannica, di questo genio che vive nella dimensione alta dell'arte e del sapere. L'atteggiamento del poeta dinnanzi a Lotte è di gentilezza formale, dal suo volto non traspare emozione. Alla fine della serata il poeta propone di far vedere agli ospiti le silhouttes che ritraggono Lotte, Kestner e i bambini. Goethe cercando in una cartella, fra vari ricordi non riconosce quei volti del passato ed è proprio Lotte a scoprire il foglio con le immagini. Questo episodio dimostra che Goethe è impassibile nella sua genialità, che egli rinnovandosi e rinascendo continuamente, vive un legame molto precario

[29] GW II, p. 713.

con il passato, non resta legato ad esso come i comuni mortali e, per questo, ha difficoltà a riconoscere le vecchie immagini.

Nel nono e ultimo capitolo Lotte riceve l'invito di Goethe di assistere dal suo palchetto alla rappresentazione della tragedia storica *Rosamunda* di Theodor Körner. Finito lo spettacolo, Lotte s'avvia verso la carrozza dentro la quale trova Goethe ed ha luogo tra i due un dialogo intensamente lirico, a metà tra la visione onirica e la realtà. Molti critici si sono interrogati sulla veridicità di questa conversazione senza mai arrivare ad una conclusione univoca, Mann in una delle sue lettere contenenti commenti critici su *Lotte in Weimar* afferma che il dialogo avviene solo nella mente della protagonista, ma al lettore è lasciata aperta la possibilità di dare una diversa interpretazione:

> Mit der Szene im Wagen zwischen Lotte und Goethe steht es so. In historischer Wirklichkeit hat kein zweites Wiedersehen zwischen den beiden stattgefunden. Die Begegnung nach dem Theater ist also – im Gegensatz zu dem Mittagessen am Frauenplan erfunden. Aber auch als Erfindung ist sie nicht wirklich oder nicht unzweifelhaft wirklich, denn eine kleine Hintertür zu der Möglichkeit sie real zu nehmen, bleibt dem Leser immerhin offen. Aber mehr als eine Wendung des Textes deutet auf die nur höhere Wirklichkeit des Gespräches hin und darauf, dass der Mantelträger im Wagen nur eine Vision ist. Der Leser konnte mit der Enttäuschung, die das Wiedersehen im Goethes Hause mit sich bringt, nicht wohl entlassen werden; vor allem aber konnte Lotte selbst sich nicht damit zufrieden geben. Ich lieβ sie die versöhnende Aussprache selbst aus sich hervorbringen, inspiriert wie sie ist durch das vorangegangene Jamben-Theater, das denn auch auf das imaginäre Gespräch mit dem Jugendfreund deutlich abfährt. Ich glaubte, auf diese Weise einen relativ beruhigenden Ausklang gefunden zu haben, zumal dem Leser die Annahme unbenommen bleibt, dass Goethe von sich aus bei der Unterhaltung spirituell mitwirkt und dass eine Art

> von Gedankenbegegnung stattfindet, die denn wieder die Realität der Szene erhöht[30].

Lotte è emozionata e commossa dopo lo spettacolo, sale in carrozza, accanto a lei appare il poeta; ella non è turbata dalla visita inaspettata di Goethe. Ciò non accade in quanto è proprio lei ad invocarne la visione col desiderio inconscio di una riconciliazione. Si realizza l'incontro tra due anime differenti, "zwischen einen groβen Mann und einer kleinen Frau"[31].

Lotte, ormai disinibita, ammette che il suo viaggio a Weimar ha avuto come origine l'esigenza di rivedere colui che rendendola musa e protagonista del *Werther* ha segnato la sua intera esistenza. La donna confessa di essersi recata a Weimar per individuare una spiegazione al mistero della grandezza di Goethe e per trovare una conclusione alla loro storia interrotta.

Mann pone al centro dell'ultima parte, attraverso le parole di Goethe, la tematica dei cicli di rinnovamento e ritorno del passato. Egli considera la visita di Lotte strettamente connessa al fatto che rileggendo il *Werther* ha potuto trarre dal passato la strada per un altro ringiovanimento. Nel momento in cui la protagonista esprime gelosia in quanto Goethe per il suo romanzo si è ispirato

[30] Thomas Mann *Briefe* II, hg. von Erika Mann, Frankfurt a. M. 1961-65, p. 431.

[31] GW II, p. 762.

agli occhi di un'altra donna, il poeta afferma che tutte le donne sono state sue muse, sono frammenti di un'unica immagine poiché: „Das Leben ist nur Wandel der Gestalt, Einheit im Vielen, Dauer in dem Wandel. Und du und sie, ihr alle seid nur Eine in meiner Liebe und in meiner Schuld"[32].

Lotte riconosce di essersi sempre posta domande su come sarebbe stata la sua esistenza se avesse assecondato la passione di Goethe, ma sottolinea che ciò di cui adesso ha consapevolezza è che la realtà le ha evitato le sofferenze che sarebbero derivate se fosse vissuta per amarlo, poiché presso di lui, nella sua dimora, nella sua cerchia ha sentito "eine Beklemmung und eine Apprehension"[33]. Goethe risponde in uno stile altamente lirico, confessando che non sono vittime soltanto coloro che circondano il genio in quanto il genio stesso è vittima della sua superiorità. Egli non è solo la luce che attrae la farfalla, ma è anche la candela accesa che sacrifica il suo corpo poiché la luce possa ardere e continua ancora a trasformarsi anche in farfalla in un vortice di ritorni e rinnovamenti:

> Du brauchtest ein Gleichnis, das mir liebe und verwandt vor allen, und von dem meine Seele besessen seit je: das von der Mücke und der tödlich lockenden Flamme. Willst du denn, dass ich diese sei worein sich der Falter begierig stürzt, bin ich im Wandel und Austausch der Dinge die brennende Kerze doch auch, die ihren Leib opfert, damit das Licht leuchte, bin ich auch wieder der trunkene

[32] GW II, p. 762.

[33] Ivi, p. 763.

> Schmetterling, der der Flamme verfällt, Gleichnis alles Opfers von Leben und Leib zu geistiger Wandlung. Alte Seele, liebe, kindliche, ich zuerst und zuletzt bin ein Opfer - und bin der, der es bringt. Einst verbrannte ich dir und verbrenne dir allezeit zu Geist und Licht. Wisse, Metamorphose ist deines Freundes Liebstes und Innerstes, seine groβe Hoffnung und tiefste Begierde, - Spiel der Verwandlungen, wechselnd Gesicht, wo sich der Greis zum Jüngling, zum Jüngling der Knabe wandelt, Menschenantlitz schlechthin, in dem die Züge der Lebensalter changieren, Jugend aus Alter, Alter aus Jugend hervortritt[34].

La morte sarà l'ultima metamorfosi nella quale tutti i frammenti del suo amore, della sua immagine di amata ideale composta di tutte le donne della sua vita si riuniranno per risvegliarsi insieme in un'altra più dolce dimensione:

> Tod, letzter Flug in die Flamme – im All-Einen, wie sollte auch er denn nicht niìur Wandlung sein? In meinem ruhenden Herzen, teure Bilder, mögt ihr ruhen – und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn wir dereinst wieder zusammen erwachen[35].

In questo epilogo il poeta appare a Lotte nell'enigmatica complessità delle sue contraddizioni, a tal proposito scrive Blume:

> Alle Wirklichkeit beruht auf Entsagung; noch das stärkste Leben bedeutet Verkümmerung, indem es zur Wahl zwingt, zur Auswahl, zur Entscheidung gegenüber dem riesenhaften Reich der Möglichkeiten. […] In diesem Licht der tragischen, weil notwendigen Verzichtes gesehen, erscheint nun Goethe selbst als ein groβes Opfer, neben dem das traurige Los der Opfer in seiner Nähe, Riemers, Augusts, Ottilies, verblaβt […] Das Wirkliche und das Mögliche, die Gröβe, die Idee des Opfers – alle Leitmotive des Romans tauchen in diesem Epilog noch

[34] GW II, p. 764.

[35] Ivi, p. 765.

> einmal auf, verklärt von einem tiefen Wissen um die Zusammengehörigkeit aller Dinge, um die Einheit von Opferer und Geopferten[36].

Dopo il dialogo tra Goethe e Lotte, il romanzo si conclude con l'immagine di Mager entusiasta e infantilmente commosso per il fatto di poter aiutare l'eroina del *Werther* a scendere dalla carrozza del poeta che l'ha celebrata.

Secondo la stessa ammissione di Mann, l'incontro finale tra Goethe e Lotte è immaginario e tuttavia, come abbiamo visto, lo scrittore legittima la possibilità per il lettore di un'interpretazione diversa. Ciò significa che non è la corrispondenza ai fatti reali che conta ma la verità profonda della figura di Goethe che Mann costruisce e nella quale si rispecchia.

Goethe e Mann ebbero in comune il fatto di essere vissuti in epoche di grandi sconvolgimenti che mutarono completamente la storia, essi si confrontarono con i problemi che sorgevano da quelle situazioni: la giovinezza di Goethe si svolse nel periodo di preparazione della Rivoluzione francese in cui egli vide l'inizio del realizzarsi delle sue utopie, mentre negli anni della vecchiaia, come afferma Lukàcs "il regime napoleonico fu il suo fondamento sociale e umano"[37]. Le opere della vecchiaia di Goethe sono caratterizzate dall'astrazione, dalla ricerca

[36] Bernhard Blume, *Thomas Mann und Goethe*, Frankfurt a. M. 1949, p. 114.

[37] Georg Lukàcs, Thomas Mann…, p. 55.

di una forma stilistica classica che sia pura espressione di equilibrio, armonia, perfezione quasi marmorea, Lukàcs a questo proposito scrive:

Le opere della vecchiaia divengono sempre più appesantite dal pensiero e l'impalcatura artistica che sostiene questa pienezza spirituale diviene sempre più artificiosa, la tensione tra critica e speranza utopistica, fra rassegnazione al presente e ottimismo per le sorti dell'umanità cresce ininterrottamente[38].

Mann inizia la sua carriera di scrittore fondando la sua opera su una visione pessimistica dell'arte e della vita che appaiono inconciliabili, ma gli avvenimenti storici ai quali assiste generano in lui una svolta di pensiero e la sua maturità, com'è noto, è caratterizzata da un'interrotta battaglia pubblicistica contro il nazismo. Ciò che accomuna questi due grandi poeti è, come afferma Lukàcs, il fatto che:

> Entrambi si rivolgono alla totalità dei rapporti umani, al progresso dell'umanità, che ancora tutt'e due considerano contraddittorio nelle sue manifestazioni. Da questo atteggiamento fondamentale nasce nei due poeti una sottile predisposizione a discernere dove e fino a che punto dietro le innovazioni artistiche operino siffatti mutamenti negli uomini, nei loro rapporti e nelle loro determinazioni[39].

[38] Ivi, p. 55.

[39] Ivi, p. 56.

La conoscenza profonda e l'imitazione del poeta di Weimar da parte di Mann avviene sul piano dell'assunzione di uno stile che ha la sua piena espressione nel realismo soggettivo che unifica aspetti eterogenei della fantasia e della realtà. In *Lotte in Weimar* lo scrittore costruisce un mosaico nel quale armoniosamente combaciano gli elementi tragici e l'analisi psicologica dell'anima del genio, gli effetti distruttivi e ammaliatori che esercita sugli uomini della sua cerchia, gli aspetti ironici e grotteschi di coloro che lo circondano, i quali appaiono come marionette mosse esclusivamente dalla soggezione provocata dalla presenza del "favorito degli dei".

«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 35, gennaio-marzo 2016

Mariagiovanna Scopelliti

L'ALTRA FACCIA DI SHANGHAI: LE CORTIGIANE E LA GERARCHIA DELLA PROSTITUZIONE NELL'ULTIMO PERIODO DELLA DINASTIA QING

ABSTRACT (Italiano). Nel presente articolo ci si propone di fornire una panoramica sulla situazione della città di Shanghai nel XIX secolo, con particolare riferimento alla categoria delle cortigiane e alla struttura gerarchica della prostituzione.

ABSTRACT (English). The purpose of this article is to provide an overview about the situation of Shanghai in 19th century, mainly focusing on courtesans and hierarchical structure of prostitution.

1. La città recintata di Shanghai

Nel corso della storia, la città di Shanghai ha avuto molteplici reputazioni: è stata additata come la fonte di tutto ciò che c'era e c'è di sbagliato in Cina, ed è stata al tempo stesso elogiata come la capitale economica della Nazione.

Già molto prima del 1840, Shanghai era un porto commerciale dove i mercanti formavano il più grande gruppo dei notabili locali. Tuttavia era presente anche una piccola comunità di letterati che, stabilitasi all'interno della città, lavorava nelle varie amministrazioni ufficiali. I letterati possedevano la conoscenza, il potere e il denaro; erano coloro che avevano plasmato la cultura cinese e che godevano di prestigio e privilegi senza eguali. Non stupisce quindi che i letterati fossero visti con molto interesse dai mercanti, i quali erano desiderosi di entrare a far parte di questo gruppo.

In effetti, mercanti e letterati erano collegati tra loro in diversi modi: condividevano lo stesso stile di vita, lo stesso habitus sociale e la stessa cultura. A Shanghai, alla fine del XIX secolo, questi due gruppi iniziarono a fondersi in una élite urbana indifferenziata.

Col passare del tempo Shanghai andò incontro a profonde trasformazioni sociali. Non appena si aprì al commercio straniero e venne inglobata nel mercato mondiale, la città iniziò ad attrarre persone da tutto il resto della Cina, soprattutto dalle province circostanti e dal Guangdong. La popolazione aumentò notevolmente nel corso del tempo, così come il flusso di rifugiati; inoltre, la

rivolta dei *Taiping*[1] spinse centinaia di migliaia di persone a trasferirsi a Shanghai nel 1860.

Questi cambiamenti demografici sono stati il risultato di una diversificazione ed espansione delle attività economiche, che offrirono nuove opportunità ai residenti e contribuirono all'emergere di una classe media in cerca di una propria identità. Questa nuova classe aspirava allo stile di vita delle classi superiori, anche se in un modo grossolano e più materialistico. Tale evoluzione fu rinforzata dalla tendenza al consumismo nei vari aspetti della vita, compreso il tempo libero.

2. La lunga tradizione delle cortigiane

Nel corso del XIX secolo, Shanghai diede vita ad una società sempre più sofisticata ed agiata, nella quale, col passare del tempo, tutte le categorie di cortigiane e prostitute si fusero tra loro, sfociando, inevitabilmente, nel medesimo destino: la vendita di sesso.

[1] La rivolta dei *Taiping* (1850-1864) fu una delle più grandi insurrezioni contadine nella storia della Cina imperiale. La base sociale era costituita dai battellieri e trasportatori della Cina centrale e sud-orientale (rovinati dallo spostamento a Shanghai e sullo *Yangzijiang* del commercio internazionale, precedentemente concentrato a Canton) e dai contadini della stessa area (ridotti in cattive condizioni economiche a causa della svalutazione del rame a favore dell'argento).

Per quasi un secolo, il mondo della prostituzione a Shanghai fu dominato dalle cortigiane. L'evoluzione di questo gruppo e di tutti gli altri tipi di prostitute riflette le profonde trasformazioni della società cinese, soprattutto nella città recintata, dalla metà del XIX secolo ai primi decenni del XX secolo. È importante sottolineare come le prostitute diedero un grande contributo allo sviluppo di quest'ultima: il loro lavoro aiutò a mantenere le loro famiglie, promosse lo sviluppo di esercizi commerciali e di servizi, e fece arricchire tanto la polizia quanto le potenti gang malavitose che controllavano gran parte dell'economia urbana.

La crescente commercializzazione dell'economia locale, unita alla ristrutturazione dei vari strati sociali, e in particolar modo all'emergere della classe media, causò un declino generale nel ruolo e nello status delle cortigiane. Il loro ruolo fu altresì alterato dallo sviluppo di nuovi gruppi sociali, i quali, sebbene meno eruditi e agiati dei letterati e dei mercanti, erano desiderosi di distinguersi dalle persone ordinarie; questa situazione determinò lo sviluppo di diverse forme di prostituzione.

Le cortigiane cinesi appartengono ad una lunga tradizione di colte e raffinate cortigiane, come quelle descritte nelle opere letterarie delle dinastie *Song*[2] 宋

[2] Cfr. Beverly Bossler, *Shifting Identities: Courtesans and Literati in Song China*, Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 62 n.1, pp. 5-38.

(960-1279) o *Ming* 明 (1368-1644). I letterati cinesi hanno usato spesso quest'argomento – la bellissima donna e lo studioso talentuoso (*caizi jiaren* 才子佳人) – nelle loro opere, per discutere di argomenti molto più vasti del destino dei due individui. Nel XIX secolo, quando i romanzi divennero un mezzo privilegiato per la denuncia dei mali politici e sociali, gli scrittori cinesi spesso ambientavano le loro storie tra le cortigiane. La maggior parte di questi testi tende a dare un'immagine positiva delle cortigiane, descrivendole come donne argute con grandi abilità di conversazione e talento sufficiente a competere con i letterati nell'improvvisare poesie e nello scrivere.

Buona parte delle notizie sulla vita delle cortigiane ci viene fornita dai letterati, i quali annotavano nelle loro memorie i vari incontri con queste donne, spesso descrivendo il loro carattere, il loro aspetto, talento e abilità, oppure un particolare episodio della loro vita.

Le cortigiane iniziavano la loro carriera in età molto giovane e perdevano la verginità intorno ai quattordici anni; solitamente le ragazze non avevano alcun potere decisionale su quando e a chi iniziare a vendere i propri favori sessuali. Una 'figlia'[3] veniva istruita con cura per la sua prima notte con il cliente: nei

[3] Le relazioni all'interno dei bordelli riprendevano, per certi aspetti, le relazioni familiari: la 'famiglia' era formata dal 'padre' (il proprietario o l'amante della maîtresse), la 'madre' (la maîtresse), cinque o sei figlie 'adottive' e i servitori che si occupavano dei lavori domestici.

bordelli d'alta classe, i rituali della prima notte includevano una cerimonia solenne con banchetti e musica per segnare la perdita della verginità della ragazza (in cinese *pogua* 破瓜, letteralmente 'rompere il melone'). Il privilegio della deflorazione era molto costoso e la maîtresse era disposta a tutto pur di dare la giovane ad un ricco uomo d'affari, le cui 'spese della prima notte' avrebbero ripagato tutti i soldi spesi per il mantenimento della ragazza. Nonostante i costi esorbitanti, tali clienti non erano affatto rari: questi uomini credevano che se fossero riusciti a giacere con una prostituta vergine, sarebbero diventati ricchi. Agli uomini che potevano affrontare tale spesa era consentito di portare la ragazza in una camera affittata e di trascorrervi la notte[4]; l'intero costo della deflorazione andava, infine, alla maîtresse. Poiché le spese della prima notte portavano grandi guadagni, le maîtresse cercavano di vendere la verginità delle ragazze il maggior numero di volte possibile, utilizzando vari espedienti per far perdere sangue alla ragazza dopo il rapporto, ingannando così gli ignari clienti.

Il livello di educazione delle cortigiane e prostitute nel XX secolo, come quelle nel XIX secolo, era estremamente basso. Molte provenivano da famiglie modeste o povere e non avevano mai ricevuto un'istruzione formale. Soltanto

[4] Solitamente a nessun cliente era permesso di dormire con una prostituta di alta classe, se non avesse prima offerto almeno un banchetto all'interno del bordello.

una piccola parte, probabilmente proveniente dalle famiglie benestanti, aveva ricevuto un'educazione più avanzata. Istruite sin dalla più tenera età da un'educatrice, alle ragazze venivano impartite lezioni di canto, di musica e di recitazione; la loro formazione era finalizzata a renderle intrattenitrici professioniste e non donne intellettuali.

Le signore, che consideravano le ragazze una specie di macchina da soldi, non avevano interessi finanziari nel dare loro un'educazione formale da parte di un tutor privato: limitavano i loro investimenti al minimo indispensabile. In pochi mesi le ragazze imparavano l'arte di cantare, recitare e potevano partecipare ai banchetti. Quindi svolgevano il ruolo di donne di compagnia, dalle quali i clienti si aspettavano simpatia e spirito, ma soprattutto intrattenimento, ovvero canto e musica.

3. La gerarchia della prostituzione di Shanghai

La categoria delle prostitute è talmente vasta che utilizzare un unico termine per descriverle rischierebbe di essere inappropriato.

La gerarchia della prostituzione di Shanghai è molto elaborata, strutturata in base alla classe di appartenenza dei clienti, al luogo di provenienza dei clienti e delle prostitute, all’età e alla bellezza delle ragazze.

Un modo per fare luce sulla complessa struttura della prostituzione a Shanghai è analizzare i diversi tipi di prostitute, che fornivano prestazioni sessuali alle diverse classi di uomini, dai letterati ai marinai.

Il termine di uso comune per riferirsi ad esse era *xiansheng* 先生, tradotto in inglese come *sing-song girl*[5] (ragazza che canta) o *flower girl* (ragazza fiore).

Prima del 1821, tutte le attività legate alla prostituzione avevano luogo su barche[6] ormeggiate lungo il fiume *Huangpu*. Successivamente, le prostitute più sofisticate, ovvero le cortigiane, iniziarono a stabilirsi all'interno della città recintata

Gli spazi in cui queste si esibivano erano conosciuti come *shulou* 书楼 (palazzo dei racconti).

All'apice della gerarchia della prostituzione si collocano le *shuyu* 书寓 e le *changsan* 长三.

Il termine *shuyu* (书*shū*, libro e 寓 *yù*, appartamento), comparso a Shanghai solo alla fine del 1851 in seguito al suo utilizzo da parte di una famosa

[5] L'origine del termine risale alla parola originale cinese: *xiansheng* suona come *sing-song* in inglese; difatti le ragazze erano solite cantare per intrattenere i clienti.

[6] Le cosiddette *hua fang* 畫舫, le 'barche dipinte', così chiamate per le loro vivaci decorazioni, ma che di fatto erano dei postriboli galleggianti sui quali lavoravano le prostitute.

cortigiana, *Zhu Sulan*, si riferisce all'appartamento delle cortigiane, il luogo in cui avvenivano gli incontri e in cui le storie venivano lette o raccontate.

Difatti, la primaria funzione di queste donne era quella di intrattenere i loro clienti con storie, musica e recitazione: erano, innanzitutto, delle narratrici. Progressivamente, il nome del posto divenne sinonimo delle ragazze stesse. Le *shuyu* di Shanghai erano eredi di una lunga tradizione di cortigiane, prevalente nelle città del Jiangnan; più nello specifico, la maggior parte di esse veniva da Suzhou, la più importante metropoli commerciale dell'area del basso Yangzi, famosa anche per la bellezza delle sue donne e per i quartieri di piacere.

Le *shuyu* erano famose non solo per la loro bellezza e per i vestiti stravaganti, ma anche per la loro abilità nel canto e nel suonare strumenti a corda, nel comporre poesie e nel conversare. Difatti, piuttosto che fornitrici di servizi sessuali, si definivano artiste la cui vocazione era quella di intrattenere i loro ospiti, sia a casa per banchetti e ricevimenti, sia nei tradizionali luoghi d'intrattenimento della città (come teatri, ristoranti, case da tè), sia nei propri alloggi. Inizialmente esse non si prostituivano, non vendevano il loro corpo, ma solo la loro arte. Infatti, era impossibile comprarle o ottenere i loro favori soltanto pagando del denaro o regalando doni. Esse erano indipendenti e avevano la facoltà di scegliere i loro clienti, i quali dovevano corteggiarle qualora avessero voluto instaurare un rapporto più intimo.

Una loro descrizione risalente all'epoca della prima Repubblica, riporta che le *shuyu* avevano dei principi morali così alti che se una di loro veniva scoperta ad avere relazioni segrete con uno spasimante, le sue lenzuola venivano bruciate e lei veniva mandata via.

Successivamente, questo tipo di servizio in stile *geisha* andò declinando: la causa di questa caduta fu il rifiuto, da parte delle donne stesse, di avere delle relazioni sessuali con i loro clienti. A partire dal 1920, le *shuyu* furono assorbite dalla classe delle *changsan*, sebbene il termine *shuyu* continuò ad essere usato fino al 1948.

Le *changsan* erano un'altra categoria di cortigiane, che venivano scelte in base alla quantità di denaro che doveva essere pagato per usufruire dei loro servizi. Il nome *changsan* si riferisce al 'lungo tre', una tessera del classico gioco del *majiang*, i cui lati erano entrambi contraddistinti da tre punti. Solitamente le *changsan* chiedevano tre *yuan* per bere fuori con i clienti e tre *yuan* per trascorrere la notte con loro.

Come le *shuyu*, anche le *changsan* si esibivano in canti classici e scenette teatrali, indossavano vestiti elaborati ed erano specializzate nel tenere banchetti e feste per mercanti e ufficiali.

Le cortigiane appartenenti a questa categoria, entravano a far parte dei bordelli da bambine, comprate dalle maîtresse come *yangnü* (figlie adottive). Se

una donna aveva già passato l'adolescenza, nessuna casa di medio-alto rango l'avrebbe accolta, sia perché si riteneva che ormai fosse in età troppo avanzata per poter essere 'istruita', sia perché non avrebbe lavorato abbastanza anni da permettere di ripagare l'investimento fatto su di lei.

Come per le *shuyu*, non era facile entrare in contatto con le *changsan*: per poter ottenere i loro completi favori, i clienti dovevano corteggiarle per lungo tempo, e soprattutto dovevano pagare cospicue somme di denaro alla cortigiana e alla maîtresse. Tuttavia, a differenza delle *shuyu*, le *changsan* non nascondevano il fatto di intrattenere rapporti sessuali con i loro clienti.

Numerose testimonianze riferiscono che quando un cliente invitava una cortigiana di un rango inferiore, per esempio una *changsan*, la *shuyu* immediatamente si faceva da parte per evitare di mescolarsi con lei; così come se un cliente invitava una *changsan* a sedersi vicino a lui, la *shuyu* lasciava il tavolo. Da ciò si può desumere che per le *shuyu* era molto importante distinguersi da quelle ragazze che venivano considerate prostitute, in quanto loro non si consideravano tali.

Le *changsan* successivamente adottarono lo stesso atteggiamento discriminatorio verso la categoria di prostitute di rango ancora più basso, le *yao'er* 幺二 (ovvero 'uno due': anche questo termine deriva da una tessera del *majiang*).

Quest'ultime chiedevano uno *yuan* per offrire frutta e semi di melone, e due *yuan* per bere insieme al cliente. Le loro abilità canore e recitative erano ad un livello ancora più basso rispetto alle *changsan*: d'altro canto, esse erano molto più accessibili, sia dal punto di vista economico che da quello dei servizi offerti. Le *yao'er* accoglievano il cliente senza riserve: l'unico requisito era l'immediata disponibilità di denaro.

Lo sviluppo delle altre categorie non può essere datato con certezza, ma pare che già a partire dal 1820 vi fossero molti gruppi di cortigiane più accessibili delle *shuyu*, anche se quest'ultime emergevano come primus inter pares.

Le altre categorie erano *er'er* 二二 (doppio due) e *ersan* 二三 (due tre). Queste furono assorbite successivamente all'interno delle *changsan* o delle *yao'er*, che divennero gli unici gruppi rimasti.

Nei testi più antichi, le *changsan* erano chiamate *changsan shuyu*, termine che indicava la loro appartenenza alla medesima categoria, ma caratterizzate da una maggiore accessibilità e da una tariffa fissa che non esisteva tra le 'genuine' *shuyu*.

Questo vale anche per le *yao'er* che venivano chiamate *pipa jiaoshu* 琵琶校书, in quanto esse costituivano una categoria di *changsan* in grado di suonare il *pipa*[7], ma non di cantare e recitare.

I clienti d'élite che patrocinavano le *shuyu* apprezzavano il loro talento nella musica e nella conversazione, ma si aspettavano anche delle gratificazioni sessuali, anche se dovevano passare attraverso un sottile gioco di seduzione e corteggiamento per ottenere tale compenso; dovevano quindi essere pazienti e non sempre il successo era garantito.

All'inizio del 1860 Shanghai fu meta di un grande afflusso di popolazione dalle città circostanti coinvolte nella rivolta dei *Taiping*, in particolare da Suzhou.

Tra queste persone c'erano anche delle famiglie benestanti, i cui membri maschi appartenevano alla classe colta, all'aristocrazia e ai mercanti.

Tuttavia, la maggior parte di questi rifugiati, pur avendo un certo prestigio, non aveva un alto livello di educazione e mostrava interesse verso quelle cortigiane che non erano così esigenti come le *shuyu*.

I problemi causati dalla rivolta dei *Taiping* spinsero molte donne che provenivano da famiglie agiate a diventare cortigiane o prostitute; tuttavia

[7] Antico strumento cinese a corda simile al liuto.

queste non ricevevano la stessa formazione delle *shuyu*, anche perché la maggior parte di loro era costretta a questa professione dalle circostanze.

Col passare del tempo le *changsan* adottarono la stessa pratica delle *shuyu*, anche se continuavano a rimanere più accessibili delle altre.

Intorno al 1860 le differenze tra *changsan* e *shuyu* si assottigliarono ancora di più, probabilmente perché le prime iniziarono a guadagnarsi una maggiore rispettabilità. Dopo il 1875 ci fu una vera e propria fusione: anche se il termine *shuyu* era ancora in uso, stava perdendo buona parte del suo significato iniziale. Alla fine rimase solo un gruppo di cortigiane, le *changshan*, i cui membri diventarono progressivamente prostitute di alta classe.

Nella Shanghai Repubblicana, il più grande gruppo di prostitute era costituito dalle *yeji* 野鸡 o *zhiji* 雉鸡, ovvero le 'fagiane'. Il nome si riferisce sia ai loro vestiti vistosi e dai colori sgargianti sia alle loro abitudini di «andare da un posto all'altro come uccelli selvatici»[8]. Ogni sera, gruppi di queste prostitute venivano visti ai lati delle strade, alla ricerca disperata di clienti; le guide turistiche del periodo mettevano in guardia i visitatori che si recavano a Shanghai da queste donne, la cui bramosia rischiava di sfociare nel borseggio.

[8] Cfr. *Demi-monde of Shanghai* (1923) China Medical Journal, vol.37 n.8, pp. 782-788.

Un altro gruppo di prostitute presenti a Shanghai agli inizi del XIX secolo, specializzate nell'intrattenere i marinai e originarie di Guangzhou, erano le *xianshuimei* 咸水妹 (sorelle dell'acqua salata). Il loro nome si riferisce al fatto che essere erano principalmente figlie o mogli di marinai o barcaioli, ma secondo alcune fonti, il loro nome era il risultato della traslitterazione di '*handsome maid*' (bellissima cameriera), che in cantonese era '*hanshui mui*'. La particolarità di queste donne stava nel fatto che erano le uniche prostitute ad accogliere gli stranieri e a rifiutare i clienti cinesi; inoltre, a differenza delle altre prostitute, si abbigliavano e si acconciavano secondo la moda occidentale e, fattore ancora più rilevante, non avevano i piedi fasciati, anzi stavano spesso a piedi nudi.

Al gradino più basso della gerarchia della prostituzione c'erano le impiegate dei postriboli chiamati *huayan jian* e *dingpeng*. Le *huayan jian* 花烟间, ovvero le 'stanze dei fiori e del fumo', erano dei posti in cui il cliente poteva fumare oppio e godere della compagnia delle prostitute (i 'fiori') nello stesso momento. Le autorità cinesi tentarono invano di proibire questa pratica attraverso numerosi blitz della polizia; dopo il 1933, quando l'oppio venne bandito, questi locali scomparvero, almeno apparentemente. I *dingpeng* 顶棚, letteralmente 'capanno di chiodi', erano postriboli rudimentali sparpagliati per la città, nei quali

venivano soddisfatti i bisogni dei portatori dei risciò e altri lavoratori: i prezzi erano molto bassi, principalmente perché la maggior parte di queste prostitute erano considerate vecchie, oppure erano affette da malattie veneree.

Si può dire che il declino nello status delle cortigiane, iniziato dopo il 1920, fu parte di un più grande processo di crescita della commercializzazione della prostituzione nella città di Shanghai.

Le cortigiane cinesi appartenevano ad una tradizione culturale e ad una struttura sociale che non ha resistito all'assalto della modernità. L'esistenza di un gruppo di donne particolarmente devoto all'intrattenimento degli uomini d'élite poteva essere concepito soltanto in una società caratterizzata da una rigida separazione dei sessi e una definizione molto restrittiva del ruolo delle donne.

La Cina continuava a vivere in questo modo fino al tardo XIX secolo, mentre in Occidente una tale struttura sociale era già scomparsa secoli prima.

Nel complesso, le cortigiane ebbero un ruolo fondamentale all'interno delle classi superiori della società cinese. Sia i letterati che il resto della popolazione avevano una percezione positiva di queste donne: questo mito permeò la coscienza collettiva a tal punto che il concetto di cortigiana sopravvisse anche dopo la scomparsa della stessa nel XX secolo. In questo caso si potrebbe quasi parlare di una 'ideologia dominante': conseguenza di ciò è stata la diffusione di idee particolarmente prevenute sulla prostituzione e sulle cortigiane.

L'idealizzazione di quest'ultime nelle opere dei letterati ha contribuito a nascondere il disprezzo che le élites cinesi nutrivano verso le comuni prostitute, e quindi a proiettare un'immagine distorta dell'atteggiamento dei cinesi verso la prostituzione.

Nella Shanghai del XIX secolo, le cortigiane godevano di uno stato socialmente riconosciuto che destava l'invidia dei settori più poveri; il loro mondo era dominato da regole relativamente rigide, che sottolineavano il rispetto che i loro ospiti nutrivano verso di loro.

Gli uomini che andavano nelle loro case erano in cerca di qualcosa che andava oltre la mera gratificazione sessuale; esse fornivano compagnia, intrattenimento e momenti di relax e convivialità. Gli eventi più importanti della vita di un individuo (come i compleanni, il superamento di un esame, la conclusione di affari, e così via), spesso erano festeggiati in questi luoghi.

Fatta eccezione per le donne delle classi popolari, le cortigiane erano le uniche donne che si muovevano in uno spazio pubblico dominato dagli uomini; si ritiravano nel loro dominio, nelle loro case, e uscivano unicamente per intrattenere i clienti nei ristoranti.

Dall'essere artiste lodate per il loro talento, per la loro socievolezza e per la loro arguzia, nel XX secolo il ruolo delle cortigiane si abbassò a quello di prostitute di lusso, che venivano portate fuori pubblicamente come simboli di un

certo status sociale, ma i cui servizi erano limitati principalmente all'ambito sessuale.

BIBLIOGRAFIA

- Bossler, Beverly (2002), *Shifting Identities: Courtesans and Literati in song China*, Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 62 n.1, pp. 5-38.
- Carlitz, Katherine (1991), *The Social Uses of Female Virtue in Late Ming Editions of "Lienü zhuan"*, Late Imperial China, vol. 12 n. 2, pp. 117-152.
- Champly, Henry (1934), *The Road to Shanghai: White Slave Traffic in Asia* (W. B. Wells, trans.), London: John Long.
- *Demi-monde of Shanghai* (1923), China Medical Journal, vol. 37 n. 9, pp. 782-788.
- Henriot, Christian (1997), *Belles de Shanghai: prostitution et sexualité en Chine aux XIXe-XXe siècle*, Paris.
- Henriot, Christian (1996), *From a Throne of Glory to a Seat of Ignominy, Shanghai Prostitution Revisited (1849-1949)*, Modern China, vol. 22 n. 2, pp. 132-163.
- Henriot, Christian (1997), *Prostitution and Sexuality in Shanghai. A Social History, 1849-1949*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 23.
- Hershatter, Gail (1989), *The Hierarchy of Shanghai Prostitution, 1870-1949*, Modern China, vol.15 n. 4, pp. 463-498.

- Hershatter, Gail. (1997), *Dangerous Pleasures. Prostitution and Modernity in Twentieth-Century Shanghai*, Berkeley, University of California Press.
- Ko, Dorothy (1992), *Pursuing Talent and Virtue: Education and Women's Culture in Seventeenth- and Eighteenth-Century China*, Late Imperial China, vol. 13 n. 1, pp. 9-39.
- Ko, Dorothy (1994), *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*, Stanford University Press, California.
- Lemiere, J. E. (1923), *The sing-song girl: from a throne of glory to a seat of ignominy*, China Journal of Science and Arts, vol. 1 n. 2, pp. 126-134.
- Mann, Susan (1997) *Precious Records – Women in China's Long Eighteenth Century*, Stanford University Press, California.
- Nienhauser, William H. (1998), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Indiana University Press, Bloomington.
- *Shanghai lanyou zhinan 上海览游指南 (Guida turistica di Shanghai)* (1923), Shanghai, Zhonghua tushu jicheng gongsi.
- Sun, Yusheng 孙玉胜 (1939), *Jinü shenghuo 妓女生活 (La vita delle prostitute*), Shanghai, Chunming shudian.

- Tu Shipin (1968), *Shanghai chunqiu 上海春秋 (Annali di Shanghai)*, Hong Kong, Zhongguo tushu bianyiguan.

Giuseppe Trovato

PAUTAS METODOLÓGICAS ENFOCADAS A LA DIDÁCTICA Y LA PROFESIONALIZACIÓN DE LA MEDIACIÓN LINGÜÍSTICA ORAL ENTRE LENGUAS AFINES

RESUMEN. **R**El presente estudio pretende ofrecer una orientación con carácter metodológico acerca de la didáctica de la mediación lingüística oral entre lenguas afines: español e italiano. En razón de la vertiente profesionalizante de la disciplina que nos ocupa, se ha postulado la llamada "competencia mediadora profesionalizante", esto es, un conjunto de subcompetencias que tiene que ir desarrollando el mediador lingüístico para operar con éxito en el mundo profesional.

Abstract. Con il presente studio ci si propone di offrire un quadro metodologico utile nella didattica della mediazione linguistica orale tra due lingue affini quali lo spagnolo e l'italiano. Dato il carattere prevalentemente professionalizzante della tematica affrontata, abbiamo teorizzato la "competenza professionalizzante della mediazione", vale a dire un insieme di sottocompetenze che il futuro mediatore linguistico deve sviluppare e acquisire per potere operare efficacemente nel mercato del lavoro.

1. Notas introductorias

En este trabajo pretendemos ofrecer una serie de reflexiones enfocadas a la didáctica y la profesionalización de la mediación lingüística entre el español y el italiano. Para abordar nuestros objetivos, hemos decidido adoptar una metodología de investigación orientada a la acción[1]. Efectivamente, hemos acudido a los planteamientos metodológicos del paradigma de la investigación-acción porque este método permite avanzar una serie de propuestas enfocadas a la didáctica de la mediación, con el fin de aportar mejoras o, si procede, innovaciones de cara su enseñanza y desarrollo profesional.

Las reflexiones llevadas a cabo son el fruto de nuestra actividad docente e investigadora en el ámbito de los cursos de "Mediación lingüística oral español-

[1] Para nuestros propósitos, podemos establecer un paralelo entre el método de la investigación-acción por un lado y la adopción de un enfoque orientado a la acción por el otro. El Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas Extranjeras (MCER) propugna este modelo y pretende incorporarlo a la enseñanza de lenguas extranjeras. Siguiendo las pautas del MCER, el enfoque orientado a la acción «considera a los usuarios y alumnos que aprenden una lengua principalmente como agentes sociales, es decir, como miembros de una sociedad que tiene tareas (no solo relacionadas con la lengua) que llevar a cabo en una serie determinada de circunstancias, en un entorno específico y dentro de un campo de acción concreto. Aunque los actos de habla se dan en actividades de lengua, estas actividades forman parte de un contexto social más amplio, que por sí solo puede otorgarles pleno sentido. Hablamos de 'tareas' en la medida en que las acciones las realizan uno o más individuos utilizando estratégicamente sus competencias específicas para conseguir un resultado concreto. El enfoque basado en la acción, por lo tanto, también tiene en cuenta los recursos cognitivos, emocionales y volitivos, así como toda la serie de capacidades específicas que un individuo aplica como agente social» (MCER, 2002: 9). El planteamiento que acabamos de mencionar nos va a resultar de gran utilidad a la hora de llevar a cabo nuestras propuestas didácticas.

italiano”[2] y de “Interpretación bilateral español-italiano”[3]. Nuestra propuesta metodológica presenta un enfoque contrastivo, pues se abordan dos lenguas afines y también un enfoque intercultural, porque en ellas se desarrollan temas vinculados a las diferencias culturales, sociales y pragmáticas que se dan entre Italia y el mundo hispanohablante.

La mediación lingüística y las actividades y tareas a ella vinculadas que hemos abordado en numerosos de nuestros trabajos (Trovato 2013a; 2014a, 2014b, 2014c; 2015) tienen como objetivo el de fomentar la “competencia mediadora”. En este sentido, precisamente en el *Marco de Referencia* se hace hincapié en la relación que se puede establecer entre la mediación lingüística y la didáctica de las lenguas:

> Las actividades de mediación de tipo lingüístico, que (re)procesan un texto existente, ocupan un lugar importante en el funcionamiento lingüístico normal de nuestras sociedades. (MCER: 2002: 14-15)

A partir de la importancia de la mediación lingüística en los intercambios comunicativos que realizamos a diario a la hora de interactuar con otros

[2] Esta asignatura la venimos impartiendo desde el curso académico 2012-2013 en la Escuela Superior para Mediadores Lingüísticos de Reggio Calabria.

[3] Esta asignatura la venimos impartiendo desde el curso académico 2010-2011 en la Universidad de Messina, en el marco de la titulación de primer ciclo en *Teorías y Técnicas de la Mediación Lingüística*, posteriormente denominada *Lenguas, Literaturas Extranjeras y Técnicas de la Mediación Lingüística* (a partir del curso académico 2012-2013).

individuos, cabe plantearse también su incorporación efectiva a la didáctica de las lenguas[4].

2. La investigación en la acción[5]: una revisión metodológica

Como mencionábamos en las notas introductorias, hemos decidido adoptar el método de la investigación-acción. No obstante, cabe destacar que el modelo de investigación-acción por el que nos hemos decantado no es el modelo puro que había concebido el psicólogo Kurt Lewin[6] en 1944. Este estudioso situaba esta metodología de investigación dentro del marco de las ciencias sociales, en lo que se dio en llamar "la sociología de la intervención".

Los planteamientos clásicos de la investigación-acción abogan por tres etapas esenciales a lo largo de su proceso de desarrollo:

1. La reflexión en torno a un asunto problemático[7];

[4] Cf. Trovato (2013b, 2013c, 2013d).

[5] Sobre el tema de la investigación-acción, véanse: Barbier (2007), Elliot (1991), Latorre (2003), Richards y Lockhart (1998), Stenhouse (1985), Van Lier (2001) y Wallace (1998).

[6] Véase Lewin, K. (1946). "Action research and minority problems", en *Journal of Social Issues* 2 (4), pp. 34-46.

[7] A este respecto, podemos señalar problemas de aprendizaje debidos a cuestiones lingüísticas, pragmáticas o interculturales. Asimismo puede tratarse de problemas relacionados con la falta de atención de los estudiantes al asistir a clase o bien con problemas

2. La programación e implementación de intervenciones pedagógicas alternativas orientadas a solucionar los aspectos problemáticos mencionados[8].
3. La valoración final de los resultados obtenidos a partir de las acciones emprendidas. Si los resultados son positivos, se puede contemplar la posibilidad de extenderlos a otros entornos educativos o a otros grupos de estudiantes. Por el contrario, si los resultados no han aportado mejoras, resulta necesario plantearse un nuevo modelo de análisis.

Las tres fases ilustradas son complementarias, porque al no producirse una de ellas no será posible proceder a la(s) siguiente(s). Además, este método de investigación es de tipo longitudinal: una vez puesto en marcha este proceso, se sigue evaluando la complejidad de la problemática hasta llegar a su resolución. A este punto, es posible que surjan otros tipos de problemas derivados de otros aspectos no valorados en las fases precedentes. Así, habrá que volver a empezar

que tienen que ver con el método de enseñanza adoptado con determinados colectivos de estudiantes o con el papel del profesor en el aula.

[8] Desde este punto de vista, se podrían modificar o cambiar radicalmente las tipologías de actividades didácticas planteadas o también adoptar nuevas dinámicas de grupo (aprendizaje cooperativo, trabajo en pareja o individual).

el proceso de investigación que asume, por lo tanto, la forma de una constante espiral.

Entre los instrumentos imprescindibles para acometer la investigación-acción en el ámbito educativo figuran la observación sistemática y la interacción con otros profesionales de la enseñanza, investigadores y estudiantes con el fin de realizar una valoración integradora de los posibles resultados o bien de los resultados ya alcanzados. Se trata, pues, de un tipo de investigación exploratorio y colaborativo[9].

De acuerdo con los planteamientos del Diccionario de términos clave de E/LE, la verdadera razón de ser del método de la investigación-acción radica en la práctica didáctica y docente:

> La práctica docente es así el marco de referencia de todo el proceso de investigación, pues en su diseño la investigación en la acción contempla la acción y la reflexión como dos caras de una misma realidad. Es, sobre todo, una vía de formación permanente, que permite al profesorado ejercer la investigación en el aula en busca de una mejora significativa de la calidad educativa. (Diccionario de términos clave de E/LE, versión electrónica)

[9] Entre las herramientas útiles para llevar a cabo la investigación-acción y la recogida de datos analizables, cabe mencionar los siguientes: el diario del profesor, el diario de aprendizaje (esta herramienta sirve para determinar, entre otros, el grado de motivación de los estudiantes), el informe de clase, la grabación de clases, entrevistas a personas involucradas en el proceso de enseñanza/aprendizaje, discusiones grupales.

Ahora bien, el tipo de investigación-acción por el que hemos optado no sigue a rajatabla los postulados que hemos venido exponiendo hasta ahora. Si bien se enmarca perfectamente dentro de esta metodología de investigación, nuestro planteamiento está enfocado a la función didáctica que cumple el proceso de investigación. Tanto es así, que nos hemos inclinado por calificar este método de "Investigación en la Acción", tal y como queda reflejado en la versión electrónica del Diccionario de términos clave de E/LE:

> La investigación en la acción es un método de investigación cualitativa que se basa, fundamentalmente, en convertir en centro de atención lo que ocurre en la actividad docente cotidiana, con el fin de descubrir qué aspectos pueden ser mejorados o cambiados para conseguir una actuación más satisfactoria. (Diccionario de términos clave de E/LE, versión electrónica)

La postura que vamos a adoptar en la presentación de nuestra propuesta metodológica está en total consonancia con la definición de arriba. Nuestro foco de interés reside en colocar al alumnado en el centro de nuestros esfuerzos investigadores: es a partir de sus necesidades formativas y comunicativas como podemos y tenemos que llevar a la práctica acciones educativas orientadas a mejorar su formación e incorporación al mundo laboral. A la hora de esbozar las actividades didácticas, siempre tenemos que llevar a cabo un proceso de puesta en común de ideas y tener en cuenta las sugerencias y propuestas de los estudiantes. En muchas ocasiones, hemos contado con su participación activa en

el momento de planificar la didáctica, pues estamos convencidos de que el análisis de necesidades[10] se perfila como la fase más importante del diseño curricular y se articula en torno a cuatro ejes fundamentales:

- ✓ Los objetivos;
- ✓ Los contenidos;
- ✓ La metodología;
- ✓ La evaluación.

Al fin y al cabo, el objetivo de dicho análisis es que los conocimientos previos de los estudiantes sean funcionales a su recorrido de formación y que se cierre la brecha entre el papel del docente y el papel de los aprendientes.

[10] A continuación proporcionamos la definición del concepto de "análisis de necesidades" extraída de la versión electrónica del Diccionario de términos clave de E/LE: «El análisis de necesidades es una actividad del desarrollo del currículo mediante la cual se relaciona la definición de objetivos con la selección de los contenidos de un programa. El concepto se refiere a las necesidades de aprendizaje y se entiende como el desfase existente entre el estado actual de conocimientos del alumno y el que se aspira a lograr al final del mismo».

3. La Didáctica de la Mediación lingüística Español-Italiano: ¿Qué competencias necesita el mediador?

Como afirmábamos al principio de este artículo, la propuesta metodológica que vamos a presentar está orientada a la didáctica de la mediación lingüística con una orientación profesionalizante. Se trata de proporcionar una formación en línea con las exigencias del mercado de trabajo en el que se hace cada vez más necesaria la figura del mediador para tender puentes entre comunidades lingüísticas y culturales diferentes. Al hilo de esta perspectiva, el proceso mediador siempre se caracteriza por la presencia de dos idiomas extranjeros que tienen que interactuar para alcanzar determinados propósitos comunicativos. Así pues, en este marco la mediación adquiere su rasgo más distintivo: la función de acercamiento en aras de una comunicación ágil y eficaz.

3.1. La "competencia mediadora profesionalizante": un conjunto integrador de varias subcompetencias

A la hora de formar a nuestros estudiantes como futuros mediadores lingüísticos, lo primero que tenemos que plantearnos es el desarrollo de la competencia mediadora a efectos profesionales. Según nuestra opinión un buen

punto de partida es la definición de "competencia traductora" propuesta por Hurtado Albir (2011), aun conscientes de que si bien es cierto que la mediación conlleva un proceso de transposición lingüística de una lengua a otra, no se ciñe única y exclusivamente a una mera operación translativa:

> [...] competencia que capacita al traductor para efectuar las operaciones cognitivas necesarias para desarrollar el proceso traductor [...]. Esta competencia traductora identifica al traductor y le distingue del individuo no traductor. En este sentido cabe preguntarse: ¿Qué distingue al traductor de otro sujeto bilingüe no traductor? ¿Cuáles son las capacidades que definen la competencia traductora? (Hurtado Albir, 2011: 375)

Dentro del concepto que nos inclinamos por calificar de "competencia mediadora profesionalizante", la competencia traductora tal y como la hemos presentado anteriormente juega sin duda un papel importante. Sin embargo, intervienen asimismo otras competencias o, mejor dicho, subcompetencias que enumeramos a continuación:

- ✓ *Competencia comunicativa*: la competencia comunicativa tiene que ver tanto con el plano puramente lingüístico (respeto de las reglas gramaticales, morfosintácticas, léxicas y fonéticas) como con la actitud del mediador ante la situación comunicativa en la que está involucrado. Así pues, en la mayoría de las circunstancias es el

contexto (más o menos formal) el que determina la adopción de determinadas convenciones lingüístico-comunicativas;

- ✓ *Competencia estratégica*: esta competencia tiene que ver con la capacidad del mediador de poner en acción una serie de estrategias verbales o no verbales eficaces para franquear los obstáculos de índole tanto lingüística como pragmática. Por lo tanto, la competencia estratégica remite tanto al uso efectivo de la competencia lingüístico-comunicativa como a la identificación de los factores susceptibles de menoscabar el proceso de mediación. El objetivo final es que no se produzcan lagunas o imperfecciones en la comunicación;

- ✓ *Competencia pragmática*: dentro de la competencia pragmática ejerce una función esencial la relación que se establece entre las partes implicadas en la comunicación. Por ende, el contexto comunicativo es el principal punto de referencia para valorar qué actitudes tiene que adoptar el mediador a la hora de dirigirse a sus interlocutores atendiendo a las pautas de comportamiento típicas de las comunidades lingüísticas y culturales en cuestión;

- ✓ *Competencia intercultural*: el conocimiento profundo de las culturas implicadas en el proceso mediador fomenta en el profesional de la mediación esta competencia, pues le permite determinar lo que está o no permitido en el marco de las transacciones entre las culturas implicadas. La competencia intercultural asume un significado sumamente importante en la mediación porque permite prevenir malentendidos sobre tabúes y estereotipos de tipo cultural.

- ✓ *Competencia psico-afectiva*: quizás sea la competencia más difícil de desarrollar porque está relacionada con la esfera emocional y con el cariz que puede tomar el evento comunicativo. Efectivamente, los factores psicológicos y personales son variables que no se pueden desatender a la hora de poner en comunicación individuos pertenecientes a realidades lingüísticas y culturales distintas. El desarrollo de la competencia psico-afectiva abarca todos aquellos factores que tienen que ver con los sentimientos, las vivencias y las emociones de las personas que participan en el proceso comunicativo. También se trata de desarrollar y manifestar

empatía hacia los interlocutores y de tener bajo control la ansiedad, el desasosiego y el estrés que una situación comunicativa tensa podría generar.

Es fácil intuir que las subcompetencias arriba descritas no se pueden guardar en compartimentos estancos, pues es a partir de su integración dinámica como puede surgir y desarrollarse la competencia mediadora profesionalizante que postulamos en la formación del mediador lingüístico[11].

4. Consideraciones sobre la didáctica y profesionalización de la Mediación lingüística español-italiano

Nuestra propuesta metodológica va dirigida a un colectivo de estudiantes universitarios que cursan una carrera en lenguas extranjeras y mediación lingüística y tienen el español como primera o segunda lengua de especialización. Además, es oportuno señalar que para abordar de forma efectiva las actividades de mediación, los estudiantes han de contar por lo menos con un nivel B2 del *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas*

[11] Para que la labor de mediación lingüística resulte efectiva y eficaz, es deseable que el mediador lingüístico profesional haya desarrollado una competencia traductora y que cuente, de paso, con una competencia comunicativa, estratégica, pragmática, intercultural y psico-afectiva.

Extranjeras, pues las estructuras gramaticales, morfosintácticas y fraseológicas que van a encontrar son típicas de este nivel y su repertorio léxico e idiomático ha de ser lo suficientemente desarrollado como para desenvolverse con soltura en un amplio abanico de contextos comunicativos, a partir de los más informales hasta los más formales.

No obstante, es importante realizar algunas consideraciones: para llevar a cabo eficazmente nuestra propuesta dentro de un marco didáctico auténtico, la situación ideal sería contar con la presencia de dos interlocutores (un hispanohablante y un italohablante) que de verdad no logran comunicarse directamente y, por ende, necesitan las labores de un mediador lingüístico. No obstante, la realidad a la que nos enfrentamos en el contexto universitario italiano no siempre cumple este requisito, ya que las personas involucradas en la realización de la actividad de mediación, en la mayoría de los casos, conocen tanto la lengua de partida como la lengua de llegada, lo cual tiende a menoscabar la autenticidad de la tarea didáctica[12].

Por último, queremos recalcar que la propuesta metodológica planteada pretende ofrecer un marco de orientación dentro del ámbito de la didáctica de la

[12] Por lo general, las personas involucradas en el desarrollo de la actividad didáctica son el profesor titular de la asignatura de mediación lingüística (generalmente no nativo y de habla italiana) y el colaborador experto lingüístico (CEL nativo). Estas dos figuras conocen perfectamente ambas lenguas, lo cual tiende a falsear el desarrollo de la situación comunicativa.

mediación lingüística entre español e italiano con vistas a su profesionalización. A este respecto, cabe apuntar que se trata de crear "guiones" pre-confeccionados por el docente, pues es a él a quien le compete llevar a cabo la programación didáctica y hacer hincapié en los aspectos más importantes de la mediación[13]. Aun así, según señala Morelli (2010) somos conscientes de que:

> [...] las situaciones preconfeccionadas y rígidamente preparadas para utilizarse como simulacro en el aula de interpretación[14] no existen, como no existe el diálogo «ideal» preconstruido. Por esta razón, el material [...] debe servir sólo de guión o de directrices generales para luego oralizar y crear el auténtico diálogo. (Morelli, 2010: 124)

Aun compartiendo la postura de esta autora[15], nos inclinamos por considerar que el guión preconfeccionado es la única opción viable a la hora de impartir clases de mediación lingüística, pues defendemos que desde un punto

[13] Además, nadie mejor que el profesor conoce bien el entorno educativo en el que imparte la docencia así como el nivel y el estilo cognitivo y de aprendizaje de sus estudiantes. A partir de estas premisas, se supone que el profesor está en condiciones de plantear actividades acordes con los objetivos didácticos del recorrido de formación y con su rentabilidad a la hora de incorporarse al mundo laboral.

[14] En nuestro caso, diríamos "en el aula de mediación lingüística".

[15] Si bien es cierto que la práctica auténtica y profesional de la mediación lingüística supone una falta casi total de planificación, pues toda la interacción se desarrolla en el plano de la oralidad, a la hora de impartir clases de mediación lingüística no podemos desatender su valor y contenido didácticos. Por lo tanto, la planificación didáctica se perfila como la elección más acertada.

de vista didáctico la improvisación[16] puede resultarles molesta a los estudiantes porque podrían sentirse desorientados en el transcurso de la actividad. Además, la improvisación en el aula de mediación supone la ausencia de una preparación previa, lo cual amenaza con redundar en perjuicio de la actuación inmediata de los estudiantes y, en el largo plazo, perjudica su proceso de aprendizaje de la mediación lingüística. Finalmente cabe señalar que la propuesta metodológica que vamos a presentar tiene la ventaja de poderse aprovechar tanto en el entorno de la clase, esto es, en presencia del/ de los docente/s como en un contexto de autoaprendizaje[17].

[16] Con el término "improvisación", hacemos referencia a una situación didáctica en la que tanto el docente como el colaborador lingüístico no tienen la actividad planificada y simulan una situación comunicativa sin preparación previa.

[17] Una vez preconfeccionadas las actividades didácticas, el profesor entrega las fichas a los estudiantes para que las trabajen más cómodamente en casa. Dicha modalidad de aprendizaje supone una serie de ventajas. En primer lugar, la posibilidad por parte de los estudiantes de ir profundizando en el tema abordado y en las características lingüísticas, léxicas y morfosintácticas presentes. En segundo lugar, cabe mencionar la posibilidad de que los estudiantes puedan trabajar en grupos o en parejas, lo cual beneficia el proceso de socialización y el aprendizaje cooperativo. La última ventaja –que es la suma de las anteriores– radica en la importancia concedida a la reflexión metalingüística tanto dentro como fuera del aula. En este marco, concebimos la reflexión metalingüística como un proceso de análisis en torno a la relación que se establece entre el uso de la lengua y el contexto comunicativo e interactivo en el que va introducida.

5. Ficha de la propuesta metodológica: la mediación lingüística oral español-italiano

A modo de ilustración de cómo hemos decidido llevar a la práctica nuestra propuesta metodológica, presentamos un modelo de ficha en la que figuran las especificaciones y las características que nos han parecido más emblemáticas desde la perspectiva de la didáctica de la mediación lingüística de cara a su profesionalización.

LA DIDÁCTICA DE LA MEDIACIÓN LINGÜÍSTICA ESPAÑOL-ITALIANO

OBJETIVOS FORMATIVOS

- ✓ Reflexionar sobre el concepto de mediación lingüística
- ✓ Desarrollar la competencia mediadora profesionalizante: competencia traductora, comunicativa, estratégica, pragmática, intercultural, psico-afectiva

- ✓ Aproximarse a un universo cultural diferente
- ✓ Hacer hincapié en el fenómeno de la bi-direccionalidad
- ✓ Fomentar las destrezas orales bilingües (español-italiano)
- ✓ Acercar a los estudiantes a la profesión del mediador lingüístico
- ✓ Ampliar el caudal léxico y terminológico de los estudiantes
- ✓ Favorecer el proceso de reflexión metalingüística

NIVEL ESPECÍFICO RECOMENDADO

B2 del Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas Extranjeras

TEMPORALIZACIÓN

Para cada actividad didáctica, está prevista una sesión de trabajo/estudio de dos horas presenciales más dos sesiones de trabajo individual en casa con una duración aproximada de dos horas cada una.

MATERIALES

Guión preconfeccionado por el docente; listado de palabras o locuciones

inherentes al tema abordado; información extraída de Internet; apuntes tomados en clase; glosarios elaborados por los estudiantes; reproductor de audio[18].

DINÁMICA DE APRENDIZAJE

La dinámica es fundamentalmente interactiva. Para el desarrollo de la actividad en el aula, estarán involucradas tres personas: el profesor titular (de habla italiana), el colaborador experto lingüístico (de habla española) y los estudiantes que ejercen como mediadores lingüísticos.

Una situación comunicativa parecida se puede reproducir en casa a través de una dinámica de grupo o en pareja: en este caso, los estudiantes se reúnen y llevan a cabo la actividad en su casa, en la estela de lo que han realizado en clase bajo la supervisión del docente.

[18] El uso del reproductor de audio es una estrategia de aprendizaje sumamente eficaz para que los estudiantes vuelvan a escuchar sus actuaciones en tanto que mediadores lingüísticos y para que realicen una valoración global de su labor de mediación, al margen de las sugerencias y de los comentarios proporcionados por el profesor. Esta operación es muy útil para despertar el espíritu crítico de los estudiantes y favorecer, de paso, el proceso de reflexión metalingüística antes mencionado.

5.1. El fenómeno de la bi-direccionalidad en la mediación lingüística

Dado que las actividades propuestas contemplan la transposición lingüística constante y sistemática del español al italiano y del italiano al español, cabe centrarse en el papel que desempeña el fenómeno de la bi-direccionalidad a la hora de llevar a cabo una labor de mediación lingüística. Al estar implicadas dos lenguas extranjeras en el transcurso de la interacción, es imprescindible plantearse cómo reacciona el mediador lingüístico ante esta situación que a veces puede resultar problemática a causa de los mecanismos lingüísticos que rigen el funcionamiento de ambas lenguas. En este sentido, adquiere una importancia especial la bi-direccionalidad que representa uno de los esfuerzos típicos y caracterizadores de la mediación interlingüística:

> [...] Es esencial que (el estudiante) entienda que el constante e inmediato cambio de código es una tarea inherente a esta modalidad y que requiere una especial rapidez de reacción y de separación clara de códigos que evite las interferencias. [...] El objetivo global que se persigue es someter a los estudiantes a situaciones de contacto directo entre las lenguas de trabajo, de manera que pongan a prueba su vulnerabilidad a las interferencias y aprendan a desarrollar los recursos necesarios para superarla. (Abril Martí y Collados Aís, 2001: 119-120)

La bi-direccionalidad consiste, pues, en transponer constantemente un mensaje de una lengua a otra y viceversa. Tratándose de un rasgo distintivo de la

mediación lingüística oral concebida como actividad profesional, resulta imprescindible exponer a los estudiantes a esta dificultad añadida[19], ya a partir de las primeras etapas de su formación para que vayan acostumbrándose al cambio de código lingüístico.

6. A modo de conclusión

En este artículo, a través del paradigma de la Investigación en la acción, hemos elaborado una propuesta metodológica enfocada a la didáctica de la mediación lingüística oral entre lenguas afines (español e italiano), atendiendo a la vertiende eminentemente profesionalizante de la materia que nos ocupa. A tenor de lo dicho, se nos ha antojado oportuno deslindar la que hemos calificado de "competencia mediadora profesionalizante", entendida como un conjunto de subcompetencias que proporcionan todo su valor a la mediación concebida como una profesión. Según esta perspectiva de estudio, cabe enfatizar en el nexo de unión entre lo que puede aportar la lengua y lo que puede aportar la

[19] Consideramos el fenómeno de la bi-direccionalidad como una dificultad añadida en el ámbito de la mediación, porque en los intercambios dialógicos cotidianos que se producen en el marco de un mismo código lingüístico, esta operación de transposición constante no se produce. Por lo tanto, al no haberse enfrentado nunca a esta situación en sus interacciones diarias con otros individuos, los estudiantes tienden a encontrarla problemática y tienen dificultades para llevar a la práctica dicha bi-direccionalidad.

traducción, esto es, dos campos de estudio científicamente autónomos pero al mismo tiempo emparentados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abril Martí M. & Collados Aís A. (2001), *El modelo de esfuerzos adaptado a ladidáctica de la interpretación bilateral*, en A. Collados Aís, & M. Fernández Sánchez, "Manual de interpretación bilateral", pp. 95-127, Granada, Editorial Comares.

Barbier R. (2007), *La ricerca-azione*, Roma, Armando.

Consejo de Europa (2002), *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, Instituto Cervantes, Recuperado el 22 de 01 de 2016, de http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/

Elliot J. (1991), *La investigación-acción en educación*, Madrid, Morata.

Hurtado Albir A. (2011), *Traducción y Traductología*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Latorre A. (2003), *La investigación-acción. Conocer y cambiar la práctica educativa*, Barcelona, Graó.

Lewin K. (1946), *Action research and minority problems*, *Journal of Social Issues*, *2*(4), pp. 34-46.

Morelli M. (2010), *La interpretación español-italiano: planos de ambigüedad y estrategias*, Granada, Editorial Comares.

Peris Martín E. *et al*. (2008), *Diccionario de términos clave de ELE*, Madrid, SGEL, versión electrónica.

Richards J. C. & Lockhart C. (1998), *Estrategias de reflexión sobre la enseñanza de idioma*, Cambridge, Cambridge University Press.

Stenhouse L. (1985), *La investigación como base de la enseñanza*, Madrid, Morata.

Trovato G. (2013a), *La Mediazione Linguistica orale in un'ottica comparativa spagnolo-italiano. Proposte per la didattica dell'Interpretazione di Trattativa*, Reggio Calabria, Città del Sole Edizioni.

Trovato G. (2013b), *La Mediazione Linguistica nell'insegnamento delle lingue straniere: alcune proposte per la didattica della lingua spagnola come L2*. *ILLUMINAZIONI*, 26, pp. 3-28.

Trovato G. (2013c), *La Mediación Lingüística y Cultural en la enseñanza de lenguas extranjeras, con especial referencia a la didáctica de E/LE para italianos*. *ÉLYCE II*, 1/2, Pompei, Flavius Edizioni, pp. 145-159.

Trovato G. (2013d), *La mediación lingüística como competencia integradora en la didáctica de E/LE: una aproximación a las tareas de*

mediación oral y escrita. *Mediterráneo*, Volume II, EPELE Nápoles, 5, pp. 104-119.

Trovato G. (2014a), *Las estrategias de la mediación lingüística para fomentar el aprendizaje de las destrezas orales bilingües (español-italiano)*, *Dialogía*, 8, pp. 162-180.

Trovato G. (2014b), *La mediación entre lenguas afines: la dimensión pedagógica de la traducción inversa (italiano>español)*. *Estudios Interlingüísticos*, 2, pp. 135-148.

Trovato G. (2014c), *Comunicación y Mediación lingüística en el ámbito del español del turismo: una propuesta didáctica para estudiantes de habla italiana*. *TONOS DIGITAL* (Revista de Estudios Filológicos), 26, pp. 1-20.

Trovato G. (2015), *Aspectos lúdicos en la didáctica de la mediación lingüística y cultural para estudiantes de español L2: el juego de rol como actividad para fomentar la competencia pluricultural y el aprendizaje cooperativo*. *redELE*, 27, pp. 1-13.

Van Lier L. (2001), *Investigación-acción*, *Textos*, 27, pp. 81-88.

Wallace M. J. (1998), *Action Research for Language Teachers*, Cambridge, Cambridge University Press.

<<Illuminazioni>>

Rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione

N. 35 Gennaio – Marzo 2016

ISSN: 2037-609X

compu.unime.it