



**ATTI** *della*  
**ACCADEMIA PELORITANA**  
**DEI PERICOLANTI**

CLASSE DI LETTERE, FILOSOFIA E BELLE ARTI

XCVI 2020

ISSN 2723-9578





**ATTI** *della*  
**ACCADEMIA PELORITANA**  
**DEI PERICOLANTI**

CLASSE DI LETTERE, FILOSOFIA E BELLE ARTI

XCVI 2020

ISSN 2723-9578

DIRETTORE DEL COMITATO EDITORIALE

Vincenzo Fera

COMITATO EDITORIALE

Michela D'Angelo

Vincenzo Fera

Giuseppe Giordano

COMITATO DI REDAZIONE

Anita Di Stefano

Francesco Galatà

Sandro Gorgone

REFERENTE TECNICO

Nunzio Femminò, *Sistema Bibliotecario di Ateneo* - Messina

Contatto principale: [fera@unime.it](mailto:fera@unime.it)

Sito web: <http://cab.unime.it/journals/index.php/APLF>

## SOMMARIO

VALERIO CIAROCCHI <i>Il magistero ecclesiastico sulla musica sacra. Documenti e definizioni</i>	5
MARÍA MONTSERRAT VILLAGRÁ TERÁN <i>Los regionalismos y su traducción en Cronache del Borgo. Nicolò mi ha detto... de Maria Eugenia Mobilia</i>	19
MARÍA MONTSERRAT VILLAGRÁ TERÁN <i>Traducir el nombre del amor. Estrategias de traducción de los nombres y categorías afines en la novela de Maria Eugenia Mobilia L'inganno del ragno</i>	35
<i>La ricezione antica e moderna di figure ed eventi della storia di Roma. Fra ideologia e tendenza. Atti del Convegno (Messina, Sala dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti, 13 dicembre 2019)</i>	
MARILENA CASELLA - LIETTA DE SALVO <i>Introduzione al convegno di studi</i>	53
GIAN LUCA GRASSIGLI <i>Da Carmine Gallone a Luigi Magni: due modi di dire Scipione</i>	57
ROBERTO CRISTOFOLI <i>Cleopatra e la fine della Repubblica. Questioni e ricostruzioni storiche nel film di Mankiewicz</i>	89
SERGIO RODA <i>Commander in chief. Presidenti USA e imperatori romani. Uno stereotipo della cultura popolare americana</i>	109



VALERIO CIAROCCHI

## Il magistero ecclesiastico sulla musica sacra. Documenti e definizioni

### *Il Magistero sulla musica sacra nel Novecento*

La linea costante del Magistero ecclesiastico, che nel Novecento è ripetutamente intervenuto sulla musica sacra, è quella di considerare la musica un valore per la Chiesa. Sotto molti aspetti tra loro contemporati: estetico, artistico, educativo, teologico, liturgico, sottolineando come essa sia parte stessa della Liturgia e non semplicemente un suo ornamento<sup>1</sup>. Anche nei secoli precedenti la Chiesa era intervenuta in merito, con una linea magisteriale costante e tuttavia, nella prassi, rimasta in qualche misura inascoltata<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Così afferma Benedetto XVI: “La musica che eseguite non è un accessorio o solo un abbellimento esteriore della liturgia, ma è essa stessa liturgia. Voi aiutate l’intera Assemblea a lodare Dio, a far scendere nel profondo del cuore la sua Parola: con il canto voi pregate e fate pregare, e partecipate al canto e alla preghiera della liturgia che abbraccia l’intera creazione nel glorificare il Creatore” (BENEDICTUS XVI, *Discorso ai partecipanti all’incontro promosso dall’Associazione Italiana Santa Cecilia*, Città del Vaticano, 10 novembre 2012, in: <http://www.zenit.org/it/articles/con-il-canto-voi-pregate-e-fate-pregare>).

<sup>2</sup> Per brevità ne riportiamo i riferimenti essenziali: ALEXANDER VII, *Piis Sollicitudinis, Constitutio Apostolica*, 1657, in F. DANIELI, *Fabio Chigi. Chiaroscuro “barocchi” di un uomo e di un papa*, in «Spicilegia Sallentina» 1 (2007) pp. 45-53; IDEM, *Bolla*, 23 luglio 1663, in M. FILOTEI, *La solita “solfa”. Storia della Cappella musicale pontificia Sistina*, Città del Vaticano, 2012, 29-30; BENEDICTUS XIV, *Annus qui hunc. Epistula Enciclica*, 19 febbraio 1749, in *Tutte le encicliche e i principali documenti pontifici emanati dal 1740. 250 anni di storia visti dalla Santa Sede, Vol. I: Benedetto XIV (1740-1758)*, a cura di U. BELLOCCI, Città del Vaticano 1993; IOANNES XXII, *Docta Sanctorum Patrum*, 1322, citato in M. KLAPER, *Liturgia e polifonia all’inizio del Trecento. Appunti sulla genesi, trasmissione e ricezione della Constitutio Docta Sanctorum di Papa Giovanni XXII*, in *Deo è lo scrivano ch’el canto à insegnato*, a cura di E.S. MAINOLDI - S. VITALE, 146-147; PIUS VIII, *Bonum est confiteri Domino*. Breve, 24 agosto 1830, in G. MALAZAMPA, *Pio VIII*, Roma 1933; PIUS IX, *Multum ad movendos animos. Constitutio Apostolica*, 16 dicembre 1870, in F. RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra*, 177-178. Nel 1725 anche Benedetto XIII intervenne al Concilio Lateranense, a sostegno del canto gregoriano e per porre un freno alla moda operistica nella musica da chiesa. Si veda in *Benedetto XIII Orsini. Studi e testi*, a cura di S. PATERNOSTER - A. MAZZOTTA, Bari 2017.

Nel secolo scorso sono stati pubblicati cinque fondamentali documenti sulla musica sacra: il Motu proprio *Tra le sollecitudini*<sup>3</sup>, la Costituzione Apostolica *Divini Cultus Sanctitatem*<sup>4</sup>, l'Enciclica *Musicae Sacrae Disciplina*<sup>5</sup>, l'Istruzione *De Musica Sacra et Sacra Liturgia*<sup>6</sup>, l'Istruzione *Musicam Sacram*<sup>7</sup>. Ad essi dobbiamo aggiungere la Costituzione dogmatica conciliare *Sacrosanctum Concilium*, in cui il capitolo sesto è interamente dedicato alla musica sacra<sup>8</sup>. Esiste un filo conduttore che lega questi testi, che li

<sup>3</sup> PIUS X, *Inter pastoralis officii sollicitudines. Motu Proprio de musica sacra*, 22 novembre 1903, in «Acta Sanctae Sedis» 36 (1903-1904) 329-339. In seguito abbreviato in Mpr TLS. Si veda anche: IOANNES PAULUS II, *Mosso dal vivo desiderio. Chirografo per il Centenario del Motu Proprio "Tra le sollecitudini" sulla musica sacra*, 22 novembre 2003, in AAS 96 (2004) 256-265. Tra gli studi si vedano: S. LEOTTA, *Nel centenario del Motu proprio di S. Pio X "Tra le sollecitudini" (22 novembre 1903)*, in «Liturgia» 37 (2003) 180, 572-593; P. SORCI, *Il Motu Proprio "Inter sollicitudines" e la partecipazione attiva ai sacrosanti misteri*, in «Rivista Liturgica» 90 (2003) 1, 11-32.

<sup>4</sup> PIUS XI, *Divini Cultus Sanctitatem. Constitutio Apostolica*, 20 dicembre 1928, in «Acta Apostolicae Sedis» (in seguito abbreviato in AAS) 21 (1928) 1, 33-41. In seguito abbreviato in DCS. Lo stesso pontefice trattò della musica sacra anche in altri documenti: IDEM, *Deus Scintiarum Dominus. Constitutio Apostolica De Universitatibus et Facultatibus Studiorum Ecclesiasticorum*, 24 maggio 1931, in AAS 23 (1931) 7, 241-284, titolo III *de ratione studiorum*, art. 27, par. VIII, con specifico riferimento alla formazione dei chierici e dei musicisti; IDEM, *Ad Musicae Sacrae Restitutionem. Motu Proprio*, 22 novembre 1922, in AAS XIV (1922) 17, 623-626.

<sup>5</sup> PIUS XII, *Musicae Sacrae Disciplina. Littera Enciclica*, 25 dicembre 1955, in AAS 48 (1956) 5-25. In seguito abbreviato in MSD. Si veda anche per la liturgia: IDEM, *Mediator Dei. Littera Enciclica*, 20 novembre 1947, in AAS 39 (1947) 521-595. Per un buon commento a MSD si legga: ASSOCIAZIONE ITALIANA SANTA CECILIA, *L'Enciclica Musicae Sacrae Disciplina. Testo e commento*, Roma 1957.

<sup>6</sup> SACRA CONGREGATIO RITUUM, *De Musica Sacra et Sacra Liturgia, Instructio*, 3 settembre 1958, in AAS 50 (1958) 13, 630-663. In seguito abbreviato in IMS et SL.

<sup>7</sup> SACRA CONGREGATIO RITUUM, *Musica Sacram. Instructio de musica in Sacra Liturgia*, 5 marzo 1967, in AAS 59 (1967) 300-320. In seguito abbreviato in MS. Per una lettura commentata del documento si legga: V. CIAROCCHI, *Musica Sacram. Studio dell'Istruzione nel quarantennio della promulgazione*, Messina 2008.

<sup>8</sup> CONCILIUM OECUMENICUM VATICANUM II, *Sacrosanctum Concilium. Constitutio de Sacra Liturgia*, 4 dicembre 1963, in AAS 56 (1964) 97-138. Al testo finale si giunse dopo articolate discussioni assembleari e complicati lavori di commissione. Ogni testimonianza scritta la si trova in: CONCILIUM OECUMENICUM VATICANUM II, *Acta Synodalia et Documenta Concilio Oecumenico Vaticano II apparando*, Series II (praeparatoria), Volumen III, Pars II, Città del Vaticano 1969. Della commissione liturgica fecero parte ventotto membri e trentasette consultori, provenienti da venti Paesi. La prima seduta ebbe luogo a Roma il 12 novembre 1960. Si vedano: L. DAL LAGO, *Genesi storica della Sacrosanctum Concilium. Motivazioni ed elaborazione del documento*, in «Credere Oggi» 98 (1997) 2, 17-30; R. FALSINI - G. MONZIO COMPAGNONI, *Riforma liturgica e Vaticano II. Un testimone racconta*, Milano 2005; A.G. MARTIMORT, *La constitution sur la liturgie de Vatican II*, in «La Maison

connette inequivocabilmente e che si basa su tre punti: il concetto di partecipazione attiva, la definizione di musica sacra, la disciplina della musica strumentale.

### *La partecipazione attiva*

Se già nell'Ottocento si avvertiva l'esigenza di una riforma liturgico-musicale, tuttavia non era ben chiaro come agire, quali istanze recepire, cosa riformare. Pio X raccomandò di "restituire il canto gregoriano all'uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva alla ufficiatura ecclesiastica"<sup>9</sup>. A questo primo intervento seguì quello di Pio XI che parlò del canto come di strumento d'integrazione dell'assemblea liturgica: "è la voce viva quella che deve risuonare nel tempio: la voce, cioè, del clero, dei cantori, del popolo"<sup>10</sup>. Pio XII chiari in modo netto che la partecipazione deve essere: interna, per predisporre il fedele a compiere fruttuosamente le azioni che gli competono ed esterna, che è la manifestazione di quella predisposizione interiore che ispira gesti, posizioni, preghiere e canto, la quale è perfetta quando i fedeli prendono parte non solo spiritualmente ma anche accostandosi all'Eucaristia, e viene quindi definita sacramentale<sup>11</sup>. La Congregazione dei Riti, nel 1967, affermò che "i fedeli adempiono il loro ufficio liturgico per mezzo di quella piena, consapevole e attiva partecipazione che è richiesta [...] in forza del Battesimo"<sup>12</sup>.

### *La definizione di musica sacra*

Dobbiamo a Pio X tale definizione, così distinta nell'indicare le qualità che è rimasta tale, senza variazioni, fino ad oggi: "La musica sacra, parte integrante della solenne Liturgia [...] deve possedere nel grado migliore le

Dieu» 40 (1984) 157, 33-52; C. VALENZIANO, *La Riforma Liturgica del Concilio. Cronaca, teologia, arte*, Bologna 2004.

<sup>9</sup> Mpr TLS n. 14.

<sup>10</sup> DCS n. 17.

<sup>11</sup> L'Istruzione del 1958 si inserì pienamente nel solco delle indicazioni di Pio XII, ribadendole (n. 19-20). I Padri Conciliari, memori di ciò proclamarono che "per promuovere la partecipazione attiva, si curino le acclamazioni dei fedeli, le risposte, la salmodia, le antifone, i canti, nonché le azioni e i gesti e gli atteggiamenti del corpo" (SC n. 26).

<sup>12</sup> MS n. 15; cfr. SC n. 14. Si leggano: *Actuosa participatio. Conoscere, comprendere e vivere la liturgia. Studi in onore del prof. Domenico Sartore*, a cura di A. MONTAN - M. SODI, Città del Vaticano, 2002; R. FRATTALLONE, *Musica e Liturgia. Analisi della espressione musicale nella celebrazione liturgica*, BELS 31, Roma 1991<sup>2</sup>.

qualità che sono proprie della Liturgia, e precisamente la santità e la bontà delle forme, onde sorge spontaneo l'altro suo carattere, che è l'universalità, escludendo ogni forma di profanità"<sup>13</sup>.

I documenti successivi già citati si limitano a puntualizzare questo concetto<sup>14</sup>. L'*Istruzione De Musica Sacra et Sacra Liturgia* acquisisce i dati precedenti ed in più classifica in sei i generi musicali: canto gregoriano, polifonia sacra, musica sacra moderna, musica sacra per organo, canto popolare religioso, musica religiosa. Essi vengono ridotti a quattro dall'*Istruzione Musicam Sacram*: canto gregoriano, polifonia sacra antica e moderna, musica sacra strumentale, canto popolare sacro<sup>15</sup>, alleggerendo ed armonizzando tradizione e modernità, in modo che "la tradizione è saldamente riaffermata, le buone innovazioni sono accolte e legalizzate, e il divenire della musica sacra non è condizionato al passato, ma affidato al genio creativo e religioso dell'uomo d'oggi e di domani"<sup>16</sup>.

#### *La disciplina della musica strumentale in ambito liturgico*

Il Magistero ha sempre tenuto un atteggiamento prudente ed inizialmente rigido verso gli strumenti, ed il loro uso liturgico, giacché molti esecutori indulgevano ad improvvisazioni e contaminazioni che mal si confacevano all'ambito liturgico<sup>17</sup>.

La consuetudine ottocentesca di mischiare letteralmente il sacro con il profano portò Pio X alla necessità di porre fermamente dei confini tra la musica sacra e quella strumentale propriamente detta: "Siccome il canto deve sempre primeggiare, [...] l'organo e gli strumenti devono semplicemente sostenerlo e non mai opprimerlo, proibendo rigorosamente in chiesa

<sup>13</sup> Mpr TLS nn. 5-7.

<sup>14</sup> La MSD dice della musica che "non ammetta in sé ciò che sa di profano" (n. 1191).

<sup>15</sup> MS n. 4b.

<sup>16</sup> C. MORETTI, *Significato dell'Istruzione "Musicam sacram"*, in CENTRO AZIONE LITURGICA, *Musica e canto nella liturgia. Atti del Convegno sull'Istruzione Musicam Sacram (Roma 5-7 giugno 1967)*, "Liturgica-nuova serie" 3, Roma 1968, 24.

<sup>17</sup> È chiaro che uno strumento musicale di per sé non è né profano né sacro, ma può diventarlo per l'uso che se ne fa, o meglio, per la situazione ed il contesto in cui lo si adopera. L'organo, strumento liturgico per eccellenza, nell'antichità precristiana non aveva carattere strettamente sacro. Gli strumenti musicali, nella Liturgia, fungono da sostegno per le voci, per "facilitare la partecipazione e rendere più profonda l'unità dell'assemblea", devono accompagnare le voci, non coprirle, "rendendo difficile la comprensione del testo; anzi [...] tacciano quando il sacerdote o un ministro [...] proferiscono un testo" (MS n. 64).

l'uso del pianoforte, come pure quello degli strumenti fragorosi o leggeri, quali sono il tamburo, la grancassa, i piatti, i campanelli e simili ed alle cosiddette bande musicali di suonare in chiesa”<sup>18</sup>.

Viene anzi evidenziato il ruolo fondamentale dell'organo, strumento principe della Liturgia. A sua volta Pio XI ribadisce l'importanza dell'organo ricordando che “la Chiesa ha il suo strumento musicale tradizionale: vogliamo dire l'organo [...]. Noi desideriamo che [...] tutto ciò che riguarda l'organo ognor di più si sviluppi e trovi nuovo incremento”<sup>19</sup>. Anche la *Musicae Sacrae Disciplina* ribadì il concetto affermando che “fra gli strumenti a cui è aperto l'adito al tempio viene a buon diritto in primo luogo l'organo”<sup>20</sup> ed autorizzando l'uso di altri strumenti a patto che si eviti profanità e rumorosità<sup>21</sup>. L'Istruzione *De Musica Sacra et Sacra Liturgia* confermò all'organo il primato d'onore e di servizio<sup>22</sup> ed agli altri strumenti la possibilità del servizio solo se adatti all'uso liturgico<sup>23</sup>. L'Istruzione *Musicam Sacram*, rammenta soprattutto che “nel permettere l'uso degli strumenti musicali e nella loro utilizzazione si deve tenere conto dell'indole e delle tradizioni dei singoli popoli. Tuttavia gli strumenti che [...] sono propri della musica profana, siano tenuti completamente fuori di ogni azione

<sup>18</sup> Mpr TLS nn. 16-20. Non stupisca la fermezza del Papa nel proibire così fermamente quegli interventi strumentali. Bisogna piuttosto tenere presente la popolarità del melodramma, specialmente nella cultura e nella società italiana, il quale tendeva a quella “contaminazione di stili” che esiste nella storia della musica, coinvolgendo anche il genere sacro. Giacomo Puccini, oltre che acclamato operista, fu organista particolarmente dotato ed apprezzato: egli “imparò presto ad improvvisare disinvoltamente all'organo [...] ed a mettere a frutto le sue capacità nelle chiese [...]. Le funzioni liturgiche accompagnate da Giacomo [Puccini] sembra che avessero un fascino particolare, soprattutto sulle suore. [...] Il giovane Puccini non esitava, nei luoghi deputati della liturgia e soprattutto nella marcia consueta dopo l'*Ite missa est* e la benedizione, a improvvisare su temi d'opera ascoltati al teatro; né verosimilmente, all'*Elevazione*, dove erano richieste meditazioni musicali, si sarà lasciato sfuggire l'occasione di citare qualche melodia sdolcinata e qualche concatenazione armonica mielosa, trovando sicuro gradimento da parte dei candidi fedeli, soprattutto donne, pronti a scambiare l'estasi sentimentale con la mistica devozione del momento. Soltanto la sorella Iginia, prossima a farsi suora agostiniana [...], gli rimproverava di mescolare sacro e profano. Ma Giacomo rispondeva con perfetto agnosticismo, che la circostanza scusava la libertà” (C. CASINI, *Puccini*, in *La vita sociale della nuova Italia*, 28, Torino 1989, 22-23).

<sup>19</sup> DCS n. 8. Si legga: L. FRANCESCHINI, *Musica e Liturgia. Appunti e riflessioni ad uso degli organisti*, Padova, 2019.

<sup>20</sup> MSD n. 1199.

<sup>21</sup> MSD n. 1200.

<sup>22</sup> IMS et SL n. 62.

<sup>23</sup> IMS et SL n. 60 e n. 70.

liturgica [...]. Tutti gli strumenti musicali ammessi [...] si usino in modo da servire [...] alla edificazione dei fedeli”<sup>24</sup>.

Nonostante gli abusi, la musica strumentale ha mantenuto ruolo e legittimità nelle funzioni liturgiche<sup>25</sup> e tra gli strumenti liturgici c'è anche una gerarchia, stabilita dalla *Sacrosanctum Concilium*<sup>26</sup>. Essi dunque “si possono ammettere nel culto divino [...], purché siano adatti all'uso sacro o vi si possano adattare”<sup>27</sup> perché giovino all'edificazione dei fedeli. All'autorità territoriale compete discernere, confrontandosi con gli artisti proprio sul principio di edificazione cui è chiamata la musica sacra, anche perché “non è mai facile un giudizio, tanto più dove è grande la frantumazione culturale e frequente è il succedersi di mode e di comportamenti che si elidono”<sup>28</sup>.

*L'intervento del Concilio Vaticano II sulla musica sacra: il capitolo sesto di Sacrosanctum Concilium*

Abbiamo già citato in alcuni passi il Concilio Vaticano II, riguardo i temi specifici trattati. A cinquanta anni dalla sua chiusura, crediamo utile dedicarvi comunque un breve cenno, considerata l'importanza che esso ha avuto per la riflessione e la prassi successiva.

I Padri Conciliari dedicarono il sesto capitolo della Costituzione *Sacrosanctum Concilium* alla musica sacra. Di fondamentale importanza è l'affermazione per cui essa “è parte necessaria ed integrante della Liturgia solenne”<sup>29</sup>. È chiaro, dunque, che essa non è una colonna sonora della Liturgia<sup>30</sup>. La musica e specialmente il canto “fanno” la comunità. La Chiesa lo

<sup>24</sup> MS n. 63.

<sup>25</sup> Essi “possono essere di grande utilità nelle sacre celebrazioni, sia che accompagnino il canto sia che si suonino soli” (MS n. 62).

<sup>26</sup> Rifacendosi alla costante tradizione ecclesiale il Concilio Vaticano II così afferma: “Nella Chiesa latina si abbia in grande onore l'organo a canne [...], il cui suono è in grado di aggiungere una notevole grandiosa solennità alle cerimonie della Chiesa e di elevare potentemente gli animi a Dio e alle cose celesti” (SC n. 120).

<sup>27</sup> MS n. 62.

<sup>28</sup> F. RAINOLDI, *Per cantare la nostra fede. L'Istruzione “Musicam Sacram”, memoria e verifica nel XXV di promulgazione*, Leumann (To) 1993, 122. Si legga anche: M.J. JONCAS, *Canto liturgico*, in *Scientia Liturgica. Manuale di Liturgia*, a cura di A.J. CHUPUNGCO, Casale Monferrato (AI), 1998, 280-325.

<sup>29</sup> SC n. 112.

<sup>30</sup> I Padri Conciliari ancora affermano: “La tradizione musicale della Chiesa costituisce un patrimonio d'inestimabile valore, che eccelle tra le altre espressioni dell'altre, specialmente

comprende bene, poiché “il canto collettivo rafforza l’unità del gruppo che lo pratica, è un dato antropologico di portata universale e non soggetto a contestazioni”<sup>31</sup>. Maggiormente perché “l’azione liturgica riveste una forma più nobile quando i divini Uffici sono celebrati solennemente in canto, con i sacri ministri e la partecipazione attiva del popolo”<sup>32</sup>. Il Concilio fa anche delle doverose distinzioni: il canto gregoriano rimane per i Padri l’espressione più compiuta del nostro patrimonio musicale, insieme alla polifonia sacra. Ma accanto ad essi trovano posto i canti religiosi popolari (SC 118), specialmente in terra di missione (SC 119) e l’uso di strumenti musicali, tra i quali spicca l’organo a canne, “il cui suono è in grado d’aggiungere notevole splendore alle cerimonie della Chiesa e di elevare potentemente gli animi a Dio e alle cose celesti”<sup>33</sup>.

*Musica e Liturgia postconciliare: osservazioni su teoria e prassi tra positività e problematicità*

Appare dunque chiaro che non si può parlare di musica sacra senza considerare l’aspetto liturgico, il rapporto che lega musica e Liturgia. Ma se nella teoria, cioè la riflessione magisteriale e teologica, tutto risulta ormai sostanzialmente chiaro e comprensibile, la prassi mostra delle problematiche che sono certamente suscettibili di miglioramenti che le superino<sup>34</sup>.

per il fatto che il canto sacro, unito alle parole, è parte necessaria ed integrante della Liturgia solenne” (SC n. 112).

<sup>31</sup> G. STEFANI, *Il canto*, in *Nelle vostre assemblee. Teologia pastorale delle celebrazioni liturgiche*, a cura di J. GELINEAU, Brescia 1970, 287. Cfr. R. FRATTALLONE, *Linee teologico-liturgiche sulla musica sacra dal Concilio Vaticano II ad oggi*, in «Notitiae» 23 (1987) 256, 1156-1188; IDEM, *Coro e assemblea. Obiezioni alla possibilità di cantare insieme*, in «Musica e Assemblea» 53 (1984) 4, 18-19.

<sup>32</sup> SC n. 113.

<sup>33</sup> SC n. 120.

<sup>34</sup> Riportiamo i riferimenti essenziali del Magistero postconciliare, limitandoci all’insegnamento pontificio ed ai documenti della Chiesa universale e di alcune conferenze episcopali nazionali e regionali: BENEDICTUS XVI, *Messaggio al Simposio sulla musica sacra*, 1 dicembre 2005, in AAS 98 (2006) 53-54; FRANCISCUS, *Discorso all’A.I.S.C.*, 28 settembre 2019, Città del Vaticano, in [www.vatican.va](http://www.vatican.va); IDEM, *Discorso del Santo Padre Francesco ai partecipanti al Convegno Internazionale sulla musica sacra*, 4 marzo 2017, in AAS 109 (2017) 4, 357-359; PAULUS VI, *Discorso alle religiose addette al canto liturgico*, 15 aprile 1971, in AAS 63 (1971) 365-367; IDEM, *Laudis canticum. Constitutio Apostolica*, 1° novembre 1970, in AAS 63 (1971) 527-535; IDEM, *Troppe bocche rimangono mute, senza sciogliersi nel canto. Allocuzione ai partecipanti alla IX Rassegna Internazionale delle Cappelle Musicali di Loreto*, 14 aprile 1969, in «Notitiae» 5 (1969) 4-6, 135-138; IDEM, *Ben*

Cioè, se da un lato è consolidata l'idea del *munus ministeriale* della musica, sono fissati dei principi, gradi di partecipazione attiva, adattamento alle culture locali, preparazione di buoni sussidi, dall'altro lato si osserva come ancora non siano sempre chiari "i criteri di adozione di repertorio, tra composizioni tradizionali e produzioni sperimentali; la lingua del canto; la dinamica d'intervento giocata tra *Scholae cantorum* e le Assemblee, da sollecitare pastoralmente al canto mediante interventi attivi, facili e funzionali"<sup>35</sup>.

La musica esprime nel canto quella adesione di fede dell'assemblea che così partecipa alla celebrazione della sua fede. Non a caso si parla di espressione. Vogliamo soffermarci su questo aspetto perché crediamo che una buona espressione lo sia se rispetta alcune regole, quelle che sono le tre leggi dell'espressione: della verità, ovvero che l'espressione sia fedele, ai contenuti di fede, al momento di grazia celebrato; della crescita e della gradualità, la quale vuole che l'espressione rispetti la maturità espressiva di tutti e di ciascuno; della creatività, l'espressione sia regolata da criteri che facciano riferimento non ad estrosità ma alla creatività che viene da Dio, dalla comunità e dalla peculiarità della celebrazione<sup>36</sup>.

*volentieri. Allocuzione ai membri dell'A.I.S.C.*, 18 settembre 1968, in AAS 60 (1968) 711-715; SACRA CONGREGATIO RITUUM, *Graduale semplice ad uso delle chiese minori*, 3 settembre 1967, in «Enchiridion Vaticanum» (in seguito abbreviato in EV) 2, 1677-1698; SACRA CONGREGATIO PRO CULTU DIVINO, *Ordinamento del canto della Messa*, 24 giugno 1972, in EV 4, 1668-1698; IDEM, *Directorium de Missis cum pueris*, 1 novembre 1973, in AAS 66 (1974) 30-46; IDEM, *Piccolo repertorio di canti gregoriani*, 14 aprile 1974, in EV 5, 427-433; IDEM, *Il Graduale semplice*, 22 novembre 1974, in EV 5, 749-771; SACRA CONGREGATIO PRO SACRAMENTI ET CULTU DIVINO, *Rito per il canto dell'Ufficio*, 25 marzo 1983, in EV 9, 161-167; SACRA CONGREGATIO PRO CULTU DIVINO ET DISCIPLINA SACRAMENTORUM, *Musica sacra. Una sfida liturgica e pastorale*, Città del Vaticano 2008; *Institutio Generalis Missalis Romani. Principi e Norme per l'uso del Messale Romano*, 3 aprile 1969 (ultima revisione: 12 settembre 1983), Città del Vaticano 1983; *Institutio Generalis de Liturgia Horarum. Principi e Norme per la Liturgia delle Ore*, Città del Vaticano 1970; COMMISSIONE EPISCOPALE PER L'EDUCAZIONE CATTOLICA, *Repertorio nazionale di canti per la liturgia*, 6 gennaio 2000, in «Enchiridion CEI» (in seguito abbreviato in ECEI) 6, 2521-2601; IDEM, *Il canto nelle celebrazioni liturgiche e il Repertorio-Base*, 20 febbraio 1979, in ECEI 2, 3334-3352; CONFERENZA EPISCOPALE PIEMONTESE, *I cori nella liturgia*, 22 maggio 1988, Leumann (To) 1988.

<sup>35</sup> F. RAINOLDI, *Per cantare la nostra fede*, 18.

<sup>36</sup> Per le tre leggi cfr. R. FRATTALLONE, *La celebrazione liturgica: premesse antropologico-teologiche*, in «Ephemerides Liturgicae» 92 (1978) 4-5, 255-258. Cfr. C. VALENZIANO, *Eco antropologica della musica liturgica*, in «Ecclesia Orans» 11 (1994), 9-23.

*Il primato canto gregoriano: tra tradizione ed innovazione*

In un contesto di rinnovamento liturgico e di ricomprensione del rapporto musica-liturgia, il Magistero evidenzia l'importanza del canto gregoriano nella liturgia romana, con il chiaro intento di evidenziare il valore attuale del gregoriano, che pur attraversando i secoli non è stato oberato dal tempo trascorso, ma ha dato un respiro corale alla preghiera e mantenendo vivo ed intatto il suo fascino di preghiera cantata.

Quindi da una parte si vuole un'apertura alle nuove forme, dall'altra si desidera preservare il patrimonio musicale ecclesiale ed il suo uso liturgico. La gran parte di questo patrimonio è canto gregoriano. Ammettendo che tutte le forme di musica sacra sono parimenti a servizio della Liturgia, il gregoriano ha, per ragioni storiche, spirituali ed estetiche, un ruolo precipuo, poiché "il repertorio gregoriano è sorto dalla contemplazione [...], è musica di vita interiore. Per conoscerlo occorre cantarlo pregando, altrimenti non se ne coglie il ritmo interiore"<sup>37</sup>. La Chiesa ha avuto speciali attenzioni al gregoriano, riorganizzando il repertorio in base alle esigenze della riforma liturgica<sup>38</sup>. Essa auspica quindi che il canto gregoriano sia eseguito e riscoperto da tutta la comunità ecclesiale, e che di esso i credenti apprezzino e comprendano l'inestimabile ricchezza<sup>39</sup>. Va anche curato il

<sup>37</sup> J. JEANNETEAU, *Il valore attuale del canto gregoriano*, in *La musica nel rinnovamento liturgico. Atti del Convegno di Friburgo-1965*, a cura di J. JEANNETEAU, "Liturgia e Cultura" 2, Leumann (To) 1966, 144.

<sup>38</sup> La Congregazione per il Culto Divino ha chiaramente espresso questa intenzione affermando che nell'attuare la riforma liturgica "il repertorio gregoriano [...] non ha subito alcun danno; anzi in qualche modo è stato restaurato, eliminando imitazioni più recenti, disponendo in modo più idoneo i testi antichi, aggiungendo alcune norme per rendere più facile e più vario l'uso del repertorio stesso" (SACRA CONGREGATIO PRO CULTU DIVINO, *Ordinamento del canto della Messa*, in EV 4, 1670).

<sup>39</sup> La Congregazione per il Culto Divino, in altra occasione, s'è così pronunciata: "La riforma liturgica non ripudia e non può ripudiare il passato, ma lo custodisce con somma cura, valorizzando tutto ciò che esso contiene e trasmette di altissimo pregio religioso, culturale e artistico, e favorendo tutti quegli elementi che possono servire a esprimere anche esteriormente l'unità dei credenti. Un repertorio "minimo" di canto gregoriano vuole appunto andare incontro a tali esigenze e facilitare ai fedeli l'associarsi in spirituale consonanza con tutti i fratelli nella fede e con la viva tradizione dei secoli passati. Per questo la promozione del canto delle assemblee dei fedeli non può non tenere nel debito conto anche il gregoriano in lingua latina" (SACRA CONGREGATIO PRO CULTU DIVINO, *Piccolo repertorio di canti gregoriani*, in EV 5, n. 431).

repertorio polifonico classico, come parte del secolare patrimonio musicale ecclesiastico, armonizzandolo con le esigenze della riforma liturgica.

### *Compiti dei partecipanti alla celebrazione liturgica*

Un altro aspetto importante è quello dei compiti di ciascuno, che devono essere assegnati secondo ruoli ministeriali ben delineati<sup>40</sup>. Anzitutto il ministro ordinato che presiede la celebrazione<sup>41</sup>: “Le preghiere che egli canta o dice ad alta voce [...], devono essere da tutti ascoltate religiosamente”<sup>42</sup>. Anche i fedeli sono oggetto d’attenzione e vengono invitati a prendere parte al canto<sup>43</sup>. È così che le voci di tutti “esprimono in modo tangibile il carattere comunitario della Chiesa”<sup>44</sup>. Oltre ai cantori si tiene conto degli strumentisti: anche loro svolgono un vero e proprio servizio, che deve essere svolto con competenza tecnica ed artistica, ma anche liturgica, viene cioè

<sup>40</sup> Per un primo approfondimento si veda: V. CIAROCCHI, *Psallite sapienter. Musica, liturgia e catechesi in dialogo per l’animazione liturgico-musicale*, Messina 2011.

<sup>41</sup> Chi presiede l’assemblea deve praticare una formazione liturgico-musicale permanente, specialmente per quanto riguarda i suoi compiti specifici. Ma è importante anche la formazione previa, che si deve ricevere negli anni di formazione. La Chiesa desidera che lo studio della musica sacra trovi posto tra le discipline del curriculum di studi seminaristici, perché “la musica sacra, e in particolare il canto sacro, è intimamente unita alla Liturgia, alla quale è connaturata. Per questo la formazione e la pratica musicale nei seminari sono indispensabili, e devono essere oggetto di materie obbligatorie nella preparazione del futuro sacerdote, che della Liturgia sarà presidente ed educatore. Tale formazione deve offrire la conoscenza, la comprensione e la pratica della musica sacra e del canto sacro e deve curare la formazione vocale e l’iniziazione alla lettura cantata dei brani del celebrante” (COMMISSIONE EPISCOPALE PER L’EDUCAZIONE CATTOLICA, “*Ratio Studiorum*” dei Seminari Maggiori d’Italia, 10 giugno 1984, in ECEI 3, 1738-1860, n. 58).

<sup>42</sup> MS n. 14.

<sup>43</sup> Questo invito alla partecipazione al canto è sempre richiamato dal Magistero unitamente all’esigenza di rispettare la dignità del culto: “Il canto liturgico del popolo deve essere promosso con tutti i mezzi, anche usando le nuove forme musicali, rispondenti alla mentalità dei vari popoli e al gusto attuale. Le Conferenze possono stabilire un repertorio di canti [...] in modo che, non solo nelle parole, ma anche quanto alla melodia, al ritmo e all’uso degli strumenti, corrispondano alla dignità e alla santità del luogo sacro e del culto divino” (SACRA CONGREGATIO PRO CULTU DIVINO, *Liturgicae Instaurationes. Istruzione per la retta applicazione della Costituzione sulla Sacra Liturgia*, 5 settembre 1970, in AAS 62 (1970) 692-704, n. 3c).

<sup>44</sup> L. BORELLO, *I compiti musicali dei partecipanti all’azione liturgica*, in CENTRO AZIONE LITURGICA, *Musica e canto nella liturgia*, 156. Si vedano: M. FESTUGHIÈRE, *La liturgia cattolica*, edizione italiana a cura di A. CATELLA - A. GRILLO, “Caro salutis cardo. Studi/Testi” 15, Padova 2002; D. SABAINO, *Animazione e regia musicale delle celebrazioni. Note di metodo e di merito*, Roma, 2008; C. VALENZIANO, *Nuova musica per la liturgia*, in «Rivista Liturgica» 86 (1999) 2-3, 339-342; M. VALMAGGI, *Liturgia o animazione?*, in «Musica e Storia» 13 (2005) 3, 625-649.

richiesto che “penetrino intimamente lo spirito della sacra liturgia in modo che [...] favoriscano la partecipazione dei fedeli”<sup>45</sup>. Il comprendere ciò comporta far acquistare al proprio servizio “una dimensione e un dinamismo storico-salvifico, pasquale”<sup>46</sup>.

*Musica, liturgia e mistagogia: patto educativo ed interdisciplinare per l'attuale partecipatio*

Quanto detto finora necessita di un'opportuna, previa e permanente formazione. Anzitutto dei professionisti della musica sacra e liturgica<sup>47</sup>. La mistagogia può e deve svolgere questo compito, in un confronto dialogante ed operoso con la liturgia e la musica. L'arte dei suoni di per sé ha un tratto prettamente educativo, cioè è possibile educare con la musica. Ma qui si vuole andare oltre, ovvero che la musica sacra e liturgica non svolga questo ruolo solo per sé stessa ma per condurre l'assemblea liturgica alla piena e fruttuosa partecipazione alla celebrazione. La musica liturgica si fa strumento educativo per la relazione tra le persone che formano un'unica assemblea: i cristiani riuniti per celebrare attivano una relazione con Dio e tra

<sup>45</sup> MS n. 67.

<sup>46</sup> G. VENTURI, *Liturgia e catechesi: prassi e riflessione di un decennio*, in «Rivista Liturgica» 72 (1985), 17.

<sup>47</sup> Il Pontificio Istituto di Musica Sacra opera da oltre un secolo in tal senso e secondo lo spirito del dettato magisteriale. Il centenario di fondazione del 2011 ha dato l'occasione per tracciare un bilancio e fare il punto sullo “stato dell'arte”. Sulla formazione degli addetti ai lavori, ed in particolare sulla dimensione pedagogico-didattica si veda: in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra. In occasione del Centenario di fondazione del P.I.M.S.*, a cura di A. ADDAMIANO - F. LUISI (Roma, 26 maggio-1 giugno 2011), Roma, 2013, In particolare ci si soffermi sul contributo di: G. LA FACE, *La musica sacra. Prospettive pedagogico-didattiche del P.I.M.S.*, 1381-1384. L'autrice si richiama al mandato pedagogico-didattico del P.I.M.S., considerandolo nei due profili, sì distinti, ma pur collegati. Se sul piano didattico si deve considerare la selezione dei contenuti disciplinari e la loro trasmissione in ambiti precisi, sul piano pedagogico bisogna tenere presente il progetto formativo complessivo del P.I.M.S., che punta a formare personalità liturgico-musicali complete, fedelmente al dettato magisteriale che non esclude alcun aspetto, da quello tecnico a quello liturgico, pastorale e spirituale. È quindi bandita l'autoreferenzialità. I contenuti disciplinari sono strumento di formazione, nel richiamo costante alla tradizione musicale ecclesiastica e con lo sguardo rivolto alla realtà viva non solo dei musicisti liturgici ma anche dei fedeli. La Face avverte che oltre all'autoreferenzialità va esclusa anche l'astrazione di certi contenuti disciplinari, favorendo piuttosto una prospettiva formativa che abbia nella fede e nella tradizione un saldo ancoraggio nel confronto, necessario, con i mutamenti repentini, frequenti e talora contraddittori che provengono dal mondo culturale ed anche ecclesiale, perché i professionisti del P.I.M.S., docenti e studenti, siano capaci di confrontarsi fruttuosamente ed agire con consapevole competenza sia sul piano pratico che teorico.

di essi. Oltre all'aspetto laudativo/contemplativo essa contempla anche quello educativo ed è così perché si tratta di più persone che reciprocamente attuano un processo d'insegnamento/apprendimento che produce dei cambiamenti<sup>48</sup>. Il contesto in cui avviene questo processo è la liturgia. Per ottenere questo risultato si devono seguire alcune regole: il rispetto della sacralità della parola e della trasparenza del testo, la coerenza della componente creativa della musica liturgica, con il principio d'adattamento alle varie situazioni locali e la sua conformità alla tradizione della Chiesa<sup>49</sup>.

### *Ricapitolando*

Espressività e ministerialità del servizio liturgico-musicale in funzione della partecipazione piena, attiva e cosciente alla celebrazione di tutti i componenti dell'assemblea, secondo il ruolo che essi hanno, in una visione di completa gratuità: questa è la visione magisteriale lungo tutto il Novecento a cui approdiamo oggi a cinquanta dal Concilio Vaticano II. Nel ripartire sempre dai punti positivi, per affrontare quelli problematici, è fondamentale la collaborazione sinergica tra musica, liturgia e mistagogia. Si comprende cioè che nella liturgia la musica si pone a servizio della Parola e che "la liturgia certo non può fare a meno dell'arte, e l'arte musicale è, dopo la parola e il gesto, la

<sup>48</sup> I Padri Conciliari affermano: "Benché la sacra liturgia sia principalmente culto della maestà divina, contiene tuttavia anche una ricca istruzione per il popolo fedele. Nella liturgia, infatti, Dio parla al suo popolo; Cristo annuncia ancora il vangelo. Il popolo a sua volta risponde a Dio con il canto e con la preghiera [...]. Quando la Chiesa prega o canta o agisce, la fede dei partecipanti è alimentata, le menti sono sollevate verso Dio per renderGli un ossequio ragionevole e ricevere con più abbondanza la sua grazia" (SC n. 33).

<sup>49</sup> Il Papa così si rivolge ai musicisti: "Io, oggi, per la dignità della liturgia mi rivolgo, con stima e con rispetto, a tutti i musicisti, perché anch'essi sono tra quegli "amici della vera arte", dei quali la Chiesa ha dichiarato d'aver bisogno ed ai quali ha indirizzato [...] l'invito a non lasciar cadere un'alleanza tra le più feconde tra Essa e la vera arte. Voi, o musicisti, che avete il dono mirabile e misterioso di trasformare il sentimento dell'uomo in canto, di adeguare il suono alla parola, date alla Chiesa, alla liturgia nuove composizioni, sulla scia di tanti musicisti che sono riusciti a mantenere la loro ispirazione artistica in perfetta sintonia con le alte finalità e le esigenze del culto cattolico" (IOANNES PAULUS II, *Importanza della musica "sacra"*. Omelia all'Associazione Italiana Santa Cecilia, 21 settembre 1980, in CENTRO AZIONE LITURGICA, *Enchiridion liturgico*, Casale Monferrato (AI) - Roma 1989, 728, n. 3). Si confronti quanto lo stesso pontefice scrisse in un'altra occasione: IDEM, *Lettera agli artisti*, 4 aprile 1999, in AAS 91 (1999) 1155-1172. Sugli aspetti estetici e le qualità della musica sacra suggeriamo: C. VALENZIANO, *Scritti di estetica e di poetica. Su l'arte di qualità liturgica e i beni culturali di qualità ecclesiale*, EDB, Bologna 1999.

sua più grande ausiliaria”<sup>50</sup>. Ma oltre questo si fa chiara l’idea che c’è un legame tra liturgia e mistagogia in rapporto alla musica: esse sono chiamate ad interagire sia tra esse che con la musica per favorire la partecipazione dei fedeli grazie soprattutto ad una formazione che sia previa e permanente a tutti i livelli, “che miri alla comprensione del linguaggio simbolico e al suo uso e che insegni a riconoscere le caratteristiche dell’espressione culturale”<sup>51</sup>. Perché si superi l’amara osservazione che Paolo VI fece nel pieno periodo dell’attuazione della riforma liturgica voluta dal Concilio Vaticano II<sup>52</sup> e si giunga al pieno raggiungimento del fine della musica liturgica, che è e resta “la gloria di Dio e la santificazione dei fedeli”<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> J. GELINEAU, *I Salmi come canto del popolo cristiano*, in *I Salmi: preghiera e canto della Chiesa*, a cura di J. GELINEAU, Leumann (To) 1964, 23. Si veda anche: J. TAFURI, *Canto e musica: fare/ascoltare nella liturgia*, in *Musica per la liturgia Presupposti per una fruttuosa interazione*, a cura di A.N. TERRIN, “Caro Salutis Cardo” 12, Padova, 1996. Si veda anche: C. RUINI, *Vere dignum. Liturgia, musica, apparati*, “Ecclesia regiensis” 4, Bologna, 2014.

<sup>51</sup> R. LOMBARDI, *Catechesi e liturgia*, Brescia 1982, 123.

<sup>52</sup> Paolo VI, che aveva a cuore il tema liturgico-musicale, esortava al canto con queste parole: “Troppe bocche rimangono mute, senza sciogliersi nel canto che è anch’esso confessione gioiosa della fede in Cristo; troppe celebrazioni liturgiche rimangono prive di quella mistica vibrazione, che la musica autenticamente religiosa comunica alle anime aperte e sensibili dei fedeli; qualche discutibile arbitrio si è talora insinuato; mentre il canto sacro, che la Chiesa fa proprio, continua a possedere quell’arcana e virile forza con cui la Liturgia, manifestazione visibile degli invisibili misteri della Redenzione e della salvezza, non solo favorisce l’unione degli uomini con Dio ma è partecipazione all’unico, grande eterno culto che lo Spirito e la Sposa rendono al Padre Celeste [...] offrendo il sacrificio dell’Agnello immolato, e unendosi all’inno della perenne lode, che unisce la terra al Cielo, e che nel Cielo non avrà mai più termine” (PAULUS VI, *Troppe bocche rimangono mute*, 137).

<sup>53</sup> SC 112.

*Abstract*

L'articolo intende presentare sinteticamente i maggiori documenti del Magistero sulla musica sacra, a partire dall'inizio del Novecento fino a giungere alla riflessione postconciliare. Vengono considerati i punti fondamentali in essi enunciati: la partecipazione attiva, la definizione di musica sacra, la disciplina della musica strumentale. Seguono le osservazioni sui punti positivi e problematici che si incontrano nella prassi pastorale e come le difficoltà possono essere superate grazie all'interazione tra musica, liturgia e mistagogia.

The article means to introduce synthetically the main documents of the Magister on sacred music, starting from the beginning of '900 to an after-council reflection. The established fundamental points are focused: active involvement, definition of sacred music, the discipline of instrumental music. Then the observations on positive and difficult points in the pastoral procedure and how difficulties can be overcome, thanks to the interaction among music, liturgy and mystagogy.



Articolo presentato nel settembre del 2020. Pubblicato online in luglio 2021.

©2021 by the Author(s); licensee Accademia Peloritana dei Pericolanti (Messina, Italy).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti - Classe di Lettere Filosofia e delle Belle Arti  
XCVI 2020

DOI: 10.13129/2723-9578/APLF.2.2020.5-18

MARÍA MONTSERRAT VILLAGRÁ TERÁN

Los regionalismos y su traducción  
en *Cronache del Borgo. Nicolò mi ha detto...*  
de Maria Eugenia Mobilia

*Dedicado al profesor Salvatore Trovato  
y a otros que como él contribuyen al estudio y conservación de vestigios lingüísticos*

Maria Eugenia Mobilia publica en 2016 *Cronache del Borgo. Nicolò mi ha detto...* ambientada en un pueblo de Sicilia a principios del siglo pasado, donde se cuenta la historia de una saga familiar, sus conflictos interpersonales y patrimoniales, en los que el amor y la pasión juegan un papel decisivo. Basada en hechos realmente ocurridos y en otros, fruto de la imaginación creadora de la escritora, esta novela presenta un vaivén de personajes que recorren las calles de Montalbano Elicona y sus alrededores convirtiendo esas callejuelas en escondite de secretos y pasiones cuya esencia se funde con los mitos y leyendas del Argimusco, lugar encantado y majestuoso que gobierna el “Borgo” desde lo alto.

El subtítulo de la obra “*Nicolò mi ha detto*” indica, precisamente, que en ella perviven historias que se cuentan en la zona y que han pasado de generación en generación hasta llegar a oídos de la escritora; por ello, nuestra novelista ha querido poner de relieve que se trata de algo que “un tal Nicolò le contó”, historias de vida cotidiana en las que se ven implicados desde los señoritos de alta alcurnia hasta sus criados; acontecimientos dolorosos junto con otros más alegres, la hipocresía de los ricos del pueblo frente a la falsa sumisión de los más pobres. En definitiva, la vida cotidiana de sus habitantes que se entremezcla con esa buena nueva, esa maldición teñida de odio, esa murmuración susurrada... que se esparcen por el pueblo de boca en boca como el viento fresco que recorre sus calles cuando el tiempo está cambiando.

Esa oralidad, esas historias transmitidas de unos a otros, representa uno de los aspectos más interesantes de la obra desde el punto de vista traductor, pues, la autora, para hacer patente dicha oralidad, acoge en su escritura la presencia de expresiones dialectales en siciliano y en galoitálico, dialecto de Montalbano Elicona, lugar donde nació. Con esta estrategia narrativa consigue relatar los hechos con una gran fluidez haciendo que la narración sorprenda por su viveza y fresca expresivas.

El dialecto de Mesina, provincia a la que pertenece Montalbano Elicona, se constituye como una variante de la lengua siciliana y cuenta con ciertas peculiaridades, como por ejemplo la pérdida de la *a-* ante la geminada: *ammugghiari* > *mmugghiari* ‘envolver’. En esta variedad dialectal, al igual que en la mayoría de los dialectos sicilianos, podemos encontrar la pérdida de la *a-* o *i-* ante grupo consonántico: *anvitari* > *nvitari/mbitari* ‘invitar’. Del mismo modo, posee la asimilación de la *gr-*: *grossu* > *rossu* ‘grande’, como en todos los dialectos sicilianos. Lo mismo ocurre con la sustitución de *gu-* con *v-*: *guardari* > *vaddari* ‘mirar’, que podemos encontrar sobre todo en el siciliano occidental. Por lo que concierne a la asimilación de la *-r-* seguida de consonante: *purtari* > *puttari* ‘llevar’, hay que señalar que es más bien típica de los dialectos orientales de la Isla. Del mismo modo, el dialecto de Mesina carece casi totalmente del uso del pretérito perfecto, *passato prossimo*, que sustituye con el pretérito indefinido, *passato remoto*; en cambio, es el único dialecto siciliano que mantiene el uso del condicional de clara herencia española: *jò sarìa* ‘yo sería’<sup>1</sup>.

Más en concreto, el dialecto de Montalbano Elicona denominado galoitálico, aunque posee ciertas características comunes con el dialecto de Mesina, cuenta con una serie de particularidades como es el refuerzo de la consonante sorda, como en el caso de la palabra *scuppetta* ‘escopeta’. Esta forma dialectal cuenta también con la presencia sistemática de *ll-* por *l-* como en el caso de *llattugha* ‘lechuga’. Persiste el mantenimiento de *-ll-* justo donde el siciliano tiene *-d-*, por ejemplo, *bella*. Otra particularidad de esta forma dialectal es el mantenimiento de *-mb-* y *-nd-*, por ejemplo, en *maraccundutta* ‘granuja’. También cuenta con la presencia del término

<sup>1</sup> *Vocabulario siciliano-italiano*, Brancato Editore, Catania 2001; V. MORTILLARO, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Stamperia di Pietro Pensante, Palermo 1853.

*antro* por *altro*, mientras que en siciliano es *attro*, ‘otro’. Otro término presente es *pàccio* en lugar del siciliano *pazzu* ‘loco’. Otra particularidad es la presencia del prefijo *in-* de los verbos, por ejemplo, *ntràsere* ‘entrar’. Y, en general, el dialecto de Montalbano cuenta con la realización fuerte de la consonante inicial, independientemente del contexto<sup>2</sup>.

Curiosamente, este dialecto galoitálico adscrito a una parte de la provincia de Mesina y a otras zonas de Sicilia oriental, presenta características comunes con los dialectos hablados en el norte de Italia, aquella región, al sur de Los Alpes que los Romanos llamaban “Galia”. Nos parece evidente que la autora ha querido rendir homenaje a esta singular forma dialectal pues ya en la novela, dichos términos aparecen remarcados mediante cursivas, incisos y notas.

El galoitálico de Sicilia se remonta a una emigración de individuos provenientes del norte de Italia entre finales del siglo XI y mediados del XIII, según un plano de la monarquía normanda, con el fin de ocupar centros estratégicos para el control de la zona sur-oriental de Sicilia, en la cual era más vital la presencia árabe<sup>3</sup>. El lugar de origen de esos hablantes septentrionales que emigraron a Sicilia era la zona de Monferrato, Savona y Piacenza, zona delimitada con exactitud estudiando los vestigios lingüísticos en galoitálico.

Se trata de una emigración hacia Sicilia después de que las guerras producidas por la dominación normanda dejaran en Sicilia vacíos demográficos, a la vez que la población árabe, inquieta, hacía necesario un continuo control de posibles rebeliones. La política matrimonial de la casa de Altavilla, emparentada con los Aleramici de Monferrato, y la necesidad de poder contar con poblaciones fieles para la defensa del territorio, fueron los motivos por los que a Enrique VI de Hohenstaufen, cuñado del Conde Roger II de Altavilla, se le hace entrega del Condado de Paternò, que después se extenderá hasta Butera, Piazza Armerina y Mazzarino. Ahora Enrique tiene que repoblar y controlar este vasto territorio para lo cual incentiva, mediante la concesión de privilegios, un flujo demográfico muy potente desde Liguria y Piamonte

<sup>2</sup> S. C. TROVATO, *Letteratura e dialetto a Montalbano Elicona, isola linguistica italiana settentrionale nella provincia di Messina, Le Forme e la Storia. Studi in memoria di Gaetano Compagnino*, 1-2, Rubettino Editore, Soveria Mannelli (CZ) 2008, 1335.

<sup>3</sup> S.C. TROVATO, *Sicilia*, a cura di M. CORTELLAZZO, C. MARCATO, N. DE BLASI, G. RENZO, G.P. CLIVIO, *I dialetti italiani, storia, struttura, uso*, UTET, Torino 2002, 881.

hacia Sicilia. Otra circunstancia que motivó este movimiento migratorio fue el malestar social y económico de los habitantes de Liguria durante los siglos XI, XII y XIII<sup>4</sup>. Una vez asentados estos individuos se dedicaron principalmente al comercio, por ejemplo, compraban queso fresco y lo vendían curado; esto se sabe porque la mayoría de las palabras en galotánico que se han documentado están relacionadas con el comercio y los enseres de la casa, ya que estos grupos de individuos se trasladaron a Sicilia junto a sus esposas<sup>5</sup>.

Hoy en día en Sicilia el galotánico lo habla una población de unos 60.000 habitantes en 14 municipios de la provincia de Mesina, Catania, Enna y Siracusa. Aun así, el galotánico ha quedado fuera de la tutela de la *Ley de minorías lingüísticas históricas*. Se trata de la ley 482 del 15 de diciembre de 1999, por tanto, aún no ha sido reconocida como lengua minoritaria ni a nivel nacional ni regional. Por su parte, el dialecto de San Fratello y de Novara de Sicilia ha sido incluido en el REIS ‘Registro herencia inmaterial de Sicilia’, publicado por el Instituto de la Región Siciliana para la tutela del patrimonio léxico, en el que podemos encontrar un capítulo dedicado a la *Parlata Alloglota Gallo Italico*<sup>6</sup>.

Muy conocido es el gusto por el dialecto siciliano del autor Andrea Camilleri cuyo éxito y reconocimiento mundial radica, sobre todo, en la presencia en sus obras de personajes que se expresan en dialecto siciliano. De hecho, esas pinceladas humorísticas en el dialecto de Vigata son las que han contribuido, entre otros muchos aspectos, a consagrar a la posteridad a Andrea Camilleri y a sus personajes. Sin embargo, esa variedad dialectal que recrea en sus novelas pertenece a la zona sur de Sicilia distante, en gran medida, de la zona de Montalbano Elicona, lugar donde se desarrolla *Cronache del Borgo*, por consiguiente, se trata de una variedad dialectal distinta de la que nos ocupa. Del mismo modo, la función que tiene el dialecto en

<sup>4</sup> S.C. TROVATO, *Galloitalische Sprachkolonien. I dialetti galloitalici della Sicilia, Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, hrsg. von G. HOLTUS, M. METZELTIN, CH. SCHMITT, Ed. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1998, 556.

<sup>5</sup> Como bien explicaba el Profesor Salvatore Trovato en la Conferencia *Lessico italiano settentrionale in Sicilia e ricostruzione culturale* que tuvo lugar en la Academia Peloritana de Mesina el 12 de noviembre de 2019.

<sup>6</sup> T. TELMON, *Le minoranze linguistiche in Italia*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 1992; V. ORIOLES, *Le minoranze Linguistiche: Profili sociolinguistici e quadro dei documenti di tutela*, Il Calamo, Roma 2003.

las obras camillerianas es eminentemente humorística, por lo tanto, radicalmente opuesta a la función que el dialecto adquiere en *Cronache del Borgo*.

Hay que destacar, en cambio, el interés de Vincenzo Consolo por el galoitálico cuyo vigor lingüístico en la zona de San Fratello podemos apreciar en su famosa novela *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, publicada en 1976, y en la fábula teatral *Lunaria*, que aparece en 1985. El estudioso Salvatore Trovato lo expresa así en uno de sus trabajos sobre el galoitálico: “Il dialetto sanfratellano [...] per restare nell’ambito culinario dell’uso metaforico del termine [...] è senz’altro l’ingrediente forte del ‘pasticcio’ linguistico consoliano. L’uso di esso è assolutamente inedito nella nostra letteratura”<sup>7</sup>.

Vincenzo Consolo tuvo noticias del galoitálico durante los años de la escuela, en Sant’Agata Militello, gracias al contacto con los compañeros provenientes de San Fratello que iban allí a estudiar. En el *Sorriso*, como apunta Trovato, el dialecto de San Fratello es la lengua del presidiario que, desde las secretas del castillo de Sant’Agata propiedad del Príncipe Granza Maniforti, desata su rabia contra “tucc i ricch” ‘todos los ricos’. Aquí el dialecto de San Fratello es el código de la protesta, de la rabia, de las reivindicaciones sociales. En *Lunaria*, el galoitálico de San Fratello es la lengua de la “remota Contrada senza nome”, el código de un lugar metafórico, es más, de la metáfora misma<sup>8</sup>.

La traducción literaria nunca es tarea fácil, menos aún en el caso que nos ocupa, pues el traductor ha de ser capaz de captar la obra tal y cómo lo harían los lectores en su contexto de origen y de producir un texto meta que mantenga las mismas finalidades que el original, por ello, el traductor literario ha de ser un excelente lector y un buen conocedor de la cultura de la época y del entorno en que fue escrita la obra. Fausto Díaz Padilla habla de tres tipos de traductor de ámbito literario: El *traductor traidor* que traduce el texto de una manera casi mecánica sin tratar de comprender el pensamiento y la intencionalidad del autor; el *traductor referencial* que profundiza el contenido de la obra, pero descuida el estilo del autor y el *traductor recreador* que es fiel a forma y a conceptos. El verdadero traductor literario es fiel a los aspectos formales y conceptuales de la obra y se llama *traductor*

<sup>7</sup> S.C. TROVATO, *Italiano regionale, letteratura, traduzione*. Pirandello, D’Arrigo, Consolo, Occhiato, Euno Edizioni, Leonforte (EN) 2011, 105.

<sup>8</sup> *Ibid.*

*recreador* porque “recrea” la obra en la lengua traducida captando la esencia del texto, su contenido y su forma, es decir, su estilo. Este tipo de traductor se propone el objetivo de connaturalizarse con el autor cuyo escrito traslada asimilando las ideas, los afectos, las opiniones, expresándolo todo en otra lengua con igual concisión, energía y fluidez que el autor<sup>9</sup>. Este traductor pone en práctica un proceso análogo al del autor al escribir su obra, pues para evitar una traducción fría y sin alma, a veces tendrá que tomar decisiones encaminadas a manipular el texto utilizando un lenguaje nuevo y eficaz “de cosecha propia”. Por consiguiente, el traductor nunca debe traicionar las intenciones del autor y su estilo.

El método traductor, por tanto, se compone de tres fases: *comprensión*, *interpretación* y *estilización*. Las dos primeras forman parte de un estudio preliminar que realiza el traductor sobre el texto, mientras que la tercera es la verdadera fase traductora donde el traductor tiene que resolver los problemas de léxico, de tono, de ritmo y todos los problemas transculturales que dependen de las diferencias entre la cultura de la lengua de partida y la de la lengua de llegada. Claramente, esto significa que al traductor le espera un camino tortuoso y difícil, aunque muy satisfactorio, basado en una ardua toma de decisiones. Como afirma Umberto Eco en su conocidísimo estudio *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, el traductor debe poseer la capacidad de “negociación”. Para Eco, establecer la flexibilidad, la extensión de ese “casi” depende de algunos criterios que hay que negociar preliminarmente. Decir casi lo mismo es un procedimiento basado casi exclusivamente en la negociación<sup>10</sup>. Y no siempre esa negociación es plenamente satisfactoria para ambas partes. Como afirma Franca Cavagnoli, se trata de mediar entre dos posiciones y, por tanto, también mediar desde un punto de vista cultural, lo cual nos lleva inevitablemente, y en mayor o menor medida, a una pérdida de sentido; pues quien traduce no siempre está en la condición de expresar todas las dimensiones del texto, su trabajo implica necesariamente tener que renunciar a esa parte de sentido. Si traducir significa decir “casi” lo mismo, para hacerlo es importante entonces llevar

<sup>9</sup> F. DÍAZ PADILLA, *Filosofiana o Cuando las piedras hablan*, en ROMERA PINTOR, *La pasión por la lengua: Vincenzo Consolo (homenaje por sus 75 años)*, Generalitat Valenciana, Conselleria D’Educació, Valencia 2008, 39-53: 47.

<sup>10</sup> U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2007, 10.

a cabo una toma de decisiones. Será la negociación la que nos lleve a decidir que para ser fieles a un elemento del cuerpo sonoro es necesario sacrificar algo del cuerpo semántico<sup>11</sup>.

Esa toma de decisiones en nuestro trabajo se ha guiado por el afán de traducir no solo las cuestiones transculturales, – más complicadas cuanto más enraizado esté el texto en un lugar determinado, como es el caso de *Cronache del Borgo* –, sino que también se ha tratado de un esfuerzo por traducir las particularidades referidas al plano diastrático, diatópico, diafásico y al plano temporal, pues la obra está ambientada a principios del siglo pasado. El traductor no tiene, por tanto, que perder de vista el universo cultural de los lectores de la obra ni de la traducción. También la lengua es cultura y muchas otras cosas y conseguir traducirlas todas no siempre es fácil. *Cronache del Borgo. Nicolò mi ha detto...* posee una serie de características muy singulares, como es la presencia del dialecto siciliano con elementos en galoitálico, términos enraizados en el interior de Sicilia, esa Sicilia profunda y auténtica, esa “zona cero” alejada del turismo de masas que cada verano se desparrama por las zonas costeras de la Isla. Se trata de términos que rezuman historia y cultura labrada por el delicado cincel de las épocas que sin piedad se han subseguido en este remoto lugar.

A la hora de traducir estos regionalismos se pueden recorrer dos caminos, el primero consiste en dejar “al natural” esos términos, que evocan el ambiente representado por la autora, utilizando notas explicativas para aclarar el sentido al lector. En estos casos el lector se verá transportado hacia un mundo nuevo que él no conoce y que para él no es familiar en absoluto. El otro camino consiste en traducir el texto eliminando todos los elementos que evocan el ambiente y la cultura representados por el autor creando un texto que aparente estar escrito en la lengua de llegada. En este caso, cada regionalismo del original será sustituido con un regionalismo de la lengua de llegada para mantener ese sabor regional auténtico y genuino del original.

El profesor Trovato ha dedicado un entero capítulo, de uno de sus estudios, a la traducción de los términos en galoitálico tan enraizados en el habla coloquial de lugares como Montalbano Elicona o San Fratello. En dicho

<sup>11</sup> F. CAVAGNOLI, *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*, Polimetrica, Monza 2010, 16.

capítulo titulado *La traducción de la Regionalidad* el profesor afirma que al traductor de obras literarias lingüísticamente complejas como las novelas de Vincenzo Consolo se le exige mucho más que el simple conocimiento de la lengua de partida -y la lengua de llegada, claramente- para emprender la aventura de la traducción. Tendrá que ser un filólogo, un histórico de la lengua y, en este caso, también un dialectólogo. Tendrá que respetar la fidelidad a todos los registros de la lengua, sin descuidar la fidelidad al texto, al contexto y situación<sup>12</sup>. El contexto se refiere no solo al contexto lingüístico sino también al geográfico, al lugar en el que se desarrollan los hechos, al contexto histórico, a la época y al contexto social y cultural de la novela.

Por lo que concierne a la traducción al español de los regionalismos, ninguna regionalidad española, según el profesor Trovato, traduce la regionalidad siciliana. Además, algunas traducciones al español de las obras de Consolo son fruto de un proceso traductor erróneo porque, como afirma el estudioso, traducen las palabras dialectales primero en italiano, que con frecuencia el mismo autor proporciona, y de aquí al español. En cambio, Irene Romera Pintor, en su traducción de *Filosofiana*, sustituye muy acertadamente, según el profesor Trovato, los regionalismos del texto de origen por regionalismos de la lengua meta<sup>13</sup>; más en concreto, Pintor ha elegido el murciano para traducir los regionalismos de las obras de Consolo, dado que presenta algunas semejanzas con el siciliano como, por ejemplo, el uso de los tiempos de pasado. Se trata de un dialecto que la traductora murciana conoce muy bien, además, ella añade que hay muchas semejanzas desde el punto de vista del paisaje entre ambas zonas<sup>14</sup>. Estas han sido las premisas del éxito de la traducción de las obras de Consolo realizadas por Irene Romera Pintor, y, claramente, nuestra intención es aplicar a la traducción de *Cronache del Borgo* el mismo método.

<sup>12</sup> S.C. TROVATO, *Valori e funzioni del sanfratellano nel "pastiche" linguistico consoliano del Sorriso dell'ignoto marinaio e di Lunaria*, a cura di G. GULINO e E. SCUDERI, *Dialetto e Letteratura. Atti del II Convegno di Studi sul dialetto siciliano. Pachino 28-30 aprile 1987*, Assessorato ai Beni Culturali-Biblioteca Comunale Dante Alighieri, Pachino 1987, 306.

<sup>13</sup> S.C. TROVATO, *Vincenzo Consolo o della regionalità linguistica. Teoria, prassi, traduzione*, a cura di I. ROMERA PINTOR, *La pasión por la lengua: Vincenzo Consolo. Homenaje por sus 75 años*, Generalitat Valenciana, Conselleria D'Educació, Valencia 2008, 20.

<sup>14</sup> Como bien explicó la misma traductora en la Conferencia *La Sicilia onirica di Vincenzo Consolo* que tuvo lugar en la Academia Peloritana de Mesina el día 5 de diciembre de 2019.

En *Cronache del Borgo*. *Nicolò mi ha detto...* el conflicto principal consiste en que el protagonista, uno de los más ricos del pueblo de Montalbano Elicona, decide casarse con una muchacha de pobres orígenes, hija de labradores. Así, Don Cola, que había nacido en el seno de una familia acomodada, decide anular su boda con Nora, la hija del notario del pueblo, para casarse con Concetta, una simple campesina que la familia de Cola nunca aceptará. Por ello, dado que en el texto original la autora remarca ese abismo social que separa a los dos personajes mediante la utilización de regionalismos, se hace consustancial a la traducción marcar esa diferencia de clases mediante modismos y vulgarismos del castellano, en este caso, del castellano de la zona de Palencia, ya que la utilización de regionalismos de otra zona hubiera resultado infructuosa e innatural, pues el traductor debe utilizar una lengua que conoce bien.

En la mayoría de los casos hemos conseguido encontrar un regionalismo equivalente en castellano; cuando esto no ha sido posible hemos optado por una equivalencia estilística adecuada y se ha traducido, entonces, con palabras expresivas, como, por ejemplo, en el caso de *Antonio “u scarparu”*<sup>15</sup> ‘zapatero’, en el texto meta se convierte en *Antonio “el remendón”*. En realidad, en la mayoría de los casos hemos utilizado regionalismos. Los términos que presentamos a continuación son, en su mayor parte, *culturemas*<sup>16</sup> para los cuales hemos encontrado equivalencias en términos utilizados en la zona rural palentina de Tierra de Campos: la palabra *quartare*<sup>17</sup>, es decir, ‘recipiente de barro’, se convierte en *botijo* en lugar de *vasija* o *cántaro* precisamente por ser *botijo* una palabra mayormente adscrita a la región de

<sup>15</sup> “Il calzolaio”: M.E. MOBILIA, *Cronache del Borgo. Nicolò mi ha detto...*, EDAS, Messina, 2016, 16.

<sup>16</sup> Para la definición de *culturema* A. HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid 2001, 591. Cfr. C. NORD, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester 1997, 34. En este caso, son *culturemas* que, según Hurtado Albir que presenta la clasificación de los términos culturales basada en la ya conocida clasificación de Nida, estarían dentro del grupo “patrimonio cultural”, es decir, referencias físicas o ideológicas de una cultura, más concretamente cultura religiosa, cultura material como objetos, productos, personajes ficticios, hechos históricos, festividades, creencias populares, folklore, obras, movimientos artísticos, cine, música, monumentos emblemáticos, lugares conocidos, urbanismo, instrumentos musicales, técnicas de pesca y agricultura, medios de transporte. HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología*, cit., 608.

<sup>17</sup> “Recipiente in cocchio”: MOBILIA, *Cronache del Borgo*, cit., 10.

Castilla y León. La palabra *gazzana*<sup>18</sup>, término en galoitálico, indicaba un ‘hueco en la pared de la casa donde se colocaban recipientes llenos de agua’, se convierte en ‘*alacena*’, palabra que, en origen, también hacía referencia a un elemento arquitectónico: un hueco abierto en la pared creando un receptáculo en el que se disponían baldas o anaqueles y que se resguardaba con una o dos puertas y, por lo general, disponía de ventilación. La palabra *tiganu*<sup>19</sup>, es decir, ‘cazuela’, se convierte en *puchero* en el texto meta, aunque se podía haber traducido por *tinaja de barro* o *cazuela*, pero se hubiese perdido ese toque regional del que venimos hablando; más indicado nos parece el término *puchero* que en Castilla se refería al recipiente en el que se cocinaban diferentes potajes. La palabra *caschia*<sup>20</sup> se podía haber traducido con la palabra *baúl*, pero para no perder la connotación regional la hemos traducido con ‘*arcón*’. La palabra *cantaru*<sup>21</sup>, es decir, ‘recipiente para las necesidades corporales’, se convierte en ‘*orinal*’ en el texto meta. El culturema *gurnu*<sup>22</sup>, término en galoitálico, se convierte en ‘*pocillo*’ mediante el mecanismo de la adaptación<sup>23</sup>.

En realidad, hemos insistido en la traducción con regionalismos precisamente porque uno de nuestros objetivos ha sido respetar, como decíamos, la variedad diastrática en el texto meta, pues en la novela son los labriegos y los aldeanos más pobres los que utilizan el dialecto. En los siguientes ejemplos unas mujeres anónimas, en el primer caso, sentadas en la puerta de casa le dan un consejo a una joven del pueblo; mientras que, en el segundo ejemplo, asistimos a una conversación entre una joven de familia acomodada, la hija del notario del pueblo, y su costurera, de humildes orígenes:

<sup>18</sup> “Rientranza di una parete della casa, dove venivano messe le brocche piene d’acqua”: *ibid.*

<sup>19</sup> “Pentola”: *ibid.*

<sup>20</sup> “Cassapanca”: *ibid.*, 11.

<sup>21</sup> “Recipiente per i bisogni corporali”: *ibid.*, 17.

<sup>22</sup> “Sorta di bacino formato dall’acqua all’interno del fiume”: *ibid.*, 42.

<sup>23</sup> Entre las técnicas utilizadas para la traducción de *culturemas* tenemos la adaptación, ampliación lingüística, amplificación, calco, compensación, comprensión lingüística, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, préstamo, reducción, sustitución, traducción literal, transposición y variación. HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología*, cit., 608.

“Ciao, Mena”, dicevano le comari, sedute davanti agli usci di casa; “stai attenta, tirammu avanti e non guardammu a nullu 'nta facci”<sup>24</sup>.

“Hola, Mena”, decían las mujeres, sentadas en la puerta de casa; “ten cuidau, tira pa'lante y no mires a naide en la cara”

*Rosetta, una delle sarte la sollecitava più volte a provare gli abiti: “Signurina, è meglio pruvari 'sti vistiti chiù votti, ma voscienza si sillia picchi avi autru 'nta testa”. “Non è così, Rosetta; Cola non si fa vedere da più giorni e sono preoccupata”*<sup>25</sup>.

Rosetta, una de las costureras la exhortaba constantemente a que se probara los trajes: “Señorita, mejor se probase usted estos vestidos varias veces, pero usía no tié ganas poque tié mucho lío en la cabeza”. “No es cierto, Rosetta; Cola hace varios días que no viene por aquí y estoy preocupada”.

En un ambiente rural como el que se describe en esta novela, un cierto protagonismo adquieren las habladorías de la gente; no es difícil comprender que un joven de los más adinerados del pueblo que rompe su compromiso matrimonial con la hija del notario, también de familia acomodada, para casarse con una cerril campesina, resulte motivo de conversación entre los habitantes de una localidad tan pequeña como lo era Montalbano Elicona a principios del siglo XX. En el siguiente fragmento Antonio, el zapatero, habla con la señora Giacinta de esa boda que nunca llegará a celebrarse:

*Spiava, Antonio “u scarparu” e chiedeva notizie: “Comare Giacinta, che si diji ru matrimomiu ‘ra signurina Nora?” E quella, girando la testa da una parte e dall'altra, per assicurarsi che non ci fosse nessuno che la vedesse: “Cosi turchi, don Antoniu, su 'jorni che don Cora non viri a so 'zitta; si diji che cosa c'è: u nutaru è preoccuparu e mandau i so' servi 'nto paisi pi aviri notizi. Poi Giacinta appoggiava il dito sulle labbra, come per dire: “Staddivi silenziu”*<sup>26</sup>.

Espiaba, Antonio “el remendón” y preguntaba: “Tia Giacinta, ¿qué andan diciendo por-ahi de la boda de la Nora? Y aquella, volviendo la cabeza a un lado y a otro, para estar segura de que nadie la veía: “Increíble pero cierto, don Antonio, hace días que Don Cola no va en ca' la novia; se dice que hay nuevas. El notario está preocupau y

<sup>24</sup> MOBILIA, *Cronache del Borgo*, cit., 23.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 16.

ha mandau a los criaus p'al pueblo pa'enterarse de-algo". Después Giacinta apoyaba el dedo en los labios como para decir: "Chitón"

Como vemos, esos regionalismos han encontrado fácilmente su equivalencia estilística en todas esas expresiones pertenecientes al habla rural de Tierra de Campos (Palencia). Hemos decidido, por tanto, traducir las expresiones en dialecto de Montalbano Elicona, lengua conectada con la infancia y la adolescencia de Maria Eugenia Mobilia, con expresiones enraizadas en el castellano de "Castilla La Vieja". En principio, podría parecer lícito pensar que Sicilia nada tiene que ver con esa Castilla profunda y rústica, antes bien, pensemos por un momento en el centro de Sicilia, en esos parajes inhóspitos achicharrados por el sol, esos cerros cultivados, desnudos de árboles, y nos percataremos de que son muy similares a los de la alta meseta castellana. El punto de encuentro no es solo de tipo paisajístico, las afinidades socioculturales son también numerosas, por ejemplo, esa boina negra típica siciliana que asimismo se usa en Castilla y muchos otros enseres y utensilios, algunos de los cuales, por cierto, aparecen en *Cronache del Borgo*.

Por contra, hemos decidido dejar en versión original algunos regionalismos, pues la autora cuando escribe la novela evidencia el deseo de hacer un homenaje a su tierra natal al utilizar términos del habla popular del Argimusco, entonces hemos creído importante no desvirtuar el texto y mantener ese sabor local dejando algunos términos intactos. Se trata de esos términos entendidos como fenómenos sociales y relevantes de la cultura siciliana que comparados con la cultura castellana resultan ser percibidos como pertenecientes a la cultura siciliana y para los cuales no hemos encontrado ninguna equivalencia o hemos preferido dejar al natural para mantener cierto "sabor de sicilianidad". Me estoy refiriendo, por ejemplo, a los topónimos<sup>27</sup> que pululan por el texto. Este es el caso de *Montalbano*, el bosque de *Malabotta*, el feudo de los *Picchirilli*, la barriada llamada *U SIRRUNI*... todos ellos son lugares reales que la autora no escatima en detalles a la hora de describir, pues en ellos perviven entrañables recuerdos de su infancia.

<sup>27</sup> Los topónimos según Hurtado Albir son culturemas pertenecientes al grupo "medio natural" junto con las diferencias ecológicas entre zonas geográficas como fauna, fenómenos atmosféricos, vientos, climas y paisajes. HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología*, cit., 608.

De igual modo, hemos decidido dejar la expresión “*mara jurnara, signurinu*”<sup>28</sup> en versión original pues muy probablemente se trata de un regionalismo de origen hispánico y, por tanto, de fácil comprensión para un público de habla hispana. Veamos ahora la expresión ‘*levara ri birritti*’<sup>29</sup> en la frase: “*Al suo passaggio c’era la cosiddetta ‘levara ri birritti’, con inchino*”. Se trata de un típico saludo siciliano<sup>30</sup> y se convierte en el texto meta en la siguiente expresión amplificada: “A su paso era obligatoria la ‘*levara ri birritti*’ y se quitaban la gorra con ‘*venia*’ incluida”. Lo mismo ha pasado con el refrán<sup>31</sup> “*Matrimoni e viscuvari ri lu cielo sunu mandari*”<sup>32</sup>, que por no existir un refrán equivalente en castellano hemos decidido dejar en siciliano y explicar su significado en nota; aunque hemos de confesar que la tentación de traducir dicho refrán con otro de cosecha propia ha sido casi irresistible: “*Matrimonios y abades del cielo salen*”.

De igual modo hemos decidido dejar en versión original y explicar en nota las canciones presentes en el texto. Se trata, en la mayoría de los casos, de deliciosas y pegadizas canciones populares que acompañaban las labores del campo. El ejemplo que proponemos a continuación es más bien una canción de “escarnio” de talante humorístico:

*Cyndura, cundurazza, vendi uogliu!*

*Va’ fatti sarmi di liscia e puoi*

*Te mandu a diri si ’ti vuogliu e tu*

*Mandu a diri commu pari a mia!*

[...]

<sup>28</sup> “*Brutta giornata, signorino*”: MOBILIA, *Cronache del Borgo*, cit., 17.

<sup>29</sup> “*Modo di dire per indicare il saluto ossequioso della gente, che si toglieva il berretto e faceva contemporaneamente un inchino*”: *ibid.*, 20.

<sup>30</sup> Los saludos son cultuemas pertenecientes al grupo de “cultura social”, es decir, convenciones y hábitos de una cultura, formas de tratamiento y cortesía, modo de comer, vestir, valores morales, gestos, sistemas políticos, legales, educativos, organizaciones, oficios o profesiones, monedas, calendarios, eras, medidas, pesos... HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología*... cit., 609.

<sup>31</sup> Los refranes son cultuemas pertenecientes al grupo de “cultura lingüística” junto con las frases hechas, transliteraciones, nombres propios con significado adicional, metáforas generalizadas, asociaciones simbólicas, interjecciones, insultos, blasfemias... HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología*, cit., 609.

<sup>32</sup> “*Proverbio montalbanese*”: MOBILIA, *Cronache del Borgo*, cit., 16.

*Se campu 'ti 'en fazzu scatta cuori,*

*Che di ra ti fazzu crippari!*<sup>33</sup>

En definitiva, nos ha parecido clara desde el principio la exigencia de traducir los regionalismos de *Cronache del Borgo* por regionalismos en castellano. Claramente, la zona de Tierra de Campos no está marcada desde el punto de vista dialectal, sin embargo, hemos suplido esta carencia con todos esos términos que sobre el plano diastrático, diatópico y temporal cumplen una función equivalente a la del texto origen. Así hemos conseguido respetar la voluntad estilística de la autora de querer rendir homenaje a esas tierras sicilianas donde vivió su juventud. Igualmente, hemos respetado el estilo de la obra pues con los regionalismos la autora marca ese distanciamiento social entre los protagonistas de su novela y delimita las clases sociales mediante el lenguaje, por ello, aunque al final triunfa la pasión y el señorito rico se acaba casando por amor con la harapienta labradora, ese distanciamiento social será el eje temático de numerosas vicisitudes en la obra. Del mismo modo, hemos procurado no desvirtuar el texto dejando algunos términos en versión original; este es el caso de los topónimos, los cuales aportan ese toque de “sicilianidad” que, como sabemos, tanto se ha puesto de moda gracias al protagonismo a nivel mundial de autores como Andrea Camilleri o Vincenzo Consolo, éxito que también le deseo desde aquí a mi querida amiga y escritora Maria Eugenia Mobilia.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 13. *¡Untada, requeteuntada, parece que vendes aceite! / ¡lávate siete veces y luego te diré si me mereces! / ¡y luego te lo haré saber si te cojo, / y te lo haré saber como me parece! [...] ¡Si vivo, te voy a reventar! / ¡muchos palos te voy a dar!*

### Abstract

La recente scomparsa dello scrittore Andrea Camilleri ha rimesso in voga in Spagna la ‘sicilianità’ e tutto ciò che questo termine comporta. Il desiderio, da parte nostra, di tradurre un’opera con la presenza del dialetto siciliano ha rappresentato una sfida che non avrebbe mai avuto una risposta concreta senza il supporto e la gentilezza dell’autrice di *Cronache del Borgo. Nicolò mi ha detto...*, Maria Eugenia Mobilia, la cui inventiva creativa rende omaggio alla Sicilia, alla sua cultura e alla sua lingua. E per scegliere il metodo di traduzione ho raccolto la sfida di Irene Romera Pintor, che traduce i regionalismi presenti nelle opere di Vincenzo Consolo con i regionalismi del suo luogo di origine; così, i termini in dialetto siciliano presenti nel testo mobiliano diventano, nel testo tradotto, regionalismi dell’area di Castilla y León. Con questo, le varietà diastratiche del castigliano palentino di Tierra de Campos segnano nel testo di arrivo quelle differenze sociali dell’Argimusco all’inizio del secolo tra la classe agiata e i contadini poveri, la cui distanza sociale l’autore magistralmente ingrandisce in *Cronache del Borgo* grazie all’uso del dialetto siciliano da parte del ceto basso.

The recent death of the writer Andrea Camilleri has put ‘sicilianity’ and all that this term entails back into fashion in Spain. The desire, on our part, to translate a work with the presence of the Sicilian dialect represented a challenge that would never have had a concrete answer without the support and kindness of the author of *Cronache del Borgo. Nicolò mi ha detto...*, Maria Eugenia Mobilia, whose creative inventiveness pays homage to Sicily, its culture and its language. And to choose the method of translation I took up the challenge of Irene Romera Pintor, who translates the regionalisms present in the works of Vincenzo Consolo with the regionalisms of her place of origin; thus, the terms in Sicilian dialect present in the Mobile text become, in the translated text, regionalisms of the area of Castilla y León. With this, the diastratic varieties of the Palentino Castilian of Tierra de Campos mark in the target text those social differences of Argimusco at the beginning of the century between the wealthy class and the poor peasants, whose social distance the author masterfully magnifies in *Cronache del Borgo* thanks to the use of the Sicilian dialect by the lower class.



Articolo presentato nel giugno del 2020. Pubblicato online in luglio 2021.

©2021 by the Author(s); licensee Accademia Peloritana dei Pericolanti (Messina, Italy).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti - Classe di Lettere Filosofia e delle Belle Arti  
XCVI 2020

DOI: 10.13129/2723-9578/APLF.2.2020.19-33



MARÍA MONTSERRAT VILLAGRÁ TERÁN

Traducir el nombre del amor.

Estrategias de traducción de los nombres y categorías afines  
en la novela de Maria Eugenia Mobilia *L'inganno del ragno*

Sin duda, *L'inganno del ragno*<sup>1</sup>, es una de esas obras de las cuales poder hablar en ponencias, conferencias y mesas redondas cada 8 de marzo, día de la mujer; y atisbo la realización de una película basada en esta espléndida novela cuyo argumento es similar al de obras como *La segunda mujer* (2006) de Luisa de Castro, *Algún amor que no mate* (1996) de Dulce Chacón, *Los hombres que no amaban a las mujeres* (2008) de Stieg Larsson, *La quinta mujer* (2009) de Henning Mankell, *El color púrpura* (1982) de Alice Walker o la película *Te doy mis ojos* (2003) de Icíar Bollaín, todas ellas obras maestras de la literatura y del cine.

Maria Eugenia Mobilia nos presenta una novela donde trata con gran delicadeza el tema de la violencia de género proponiendo reflexiones íntimas y exhaustivas sobre esa cuestión tan sutil que es el maltrato de la mujer en ámbito familiar. La clave de lectura, por tanto, es la denuncia de los abusos que sufren muchas mujeres que acaban atrapadas precisamente en un “engaño”, como dice el título, en la trampa de una araña que con su tela de seda peligrosa e imperceptible atrapa a sus víctimas. El siguiente fragmento ha sido extraído del primer capítulo de *L'inganno del ragno* y corresponde a un momento muy significativo, justo cuando Serena, la protagonista, decide contar toda su historia y explicar así en qué consiste ese “*inganno del ragno*”:

“Dove sono le chiavi del cassetto?” mi domandai sottovoce; aprii un’anta della scrivania e lì, la trovai la chiave... La girai timorosa, come se qualcuno mi osservasse, aprii e trovai un foglio... era per me. Sopra c’era disegnata una ragnatela con un grosso ragno al centro; accanto, una piccola vittima, una mosca che avrà sbattuto

<sup>1</sup> M. E. MOBILIA, *L'inganno del ragno*, EDAS, Messina 2019.

inutilmente le ali, si sarà agitata e avrà maledetto mille volte il momento in cui era entrata in quella ragnatela, spinta dalla curiosità, che si era trasformata in trappola mortale... Un'esistenza misera la sua, vacua, una vita non vissuta.

“Ecco il disastro della mia esistenza, ecco come mi sono lasciata imprigionare dalle macerie della vita: ecco il messaggio della zia rivolto a me!”

Mi ritrovai così a ripercorrere a ritroso il film del mio vissuto molto travagliato e doloroso<sup>2</sup>.

Estas palabras ubicadas casi al principio de la obra, tan alusivas al título, dan pie a la narración de los abusos sexuales, las humillaciones y malos tratos de que es víctima la protagonista. En el siguiente texto asistimos a los abusos en su noche de bodas:

“Rivestiti” mi ordinò con tono perentorio e senza degnarmi di uno sguardo! “Rivestiti, perché devo spagliarti io” continuò con sarcasmo. Impaurita, presi uno ad uno i miei indumenti che avevo appoggiato su un divano e mi rivestii, guardandolo di sottocchi e temendo la sua ira incontrollata. Mi preoccupava che qualcuno dei suoi sentisse le sue parole; ne avevo vergogna, vergogna io che avevo fatto tante battaglie per la libertà delle donne! Ma questa volta ogni sentimento era misto alla paura della sua presenza inquietante, paura di un amore che aveva destabilizzato la mia sicurezza e che poteva anche uccidere, paura di un amore senza libertà.

Mi spogliò con forza e con durezza; “sono nuda davanti a lui”, pensavo ed ebbi molto chiaro che voleva dimostrarmi che era lui l'assoluto dominatore ed arbitro della mia vita e del mio corpo e che poteva a suo piacimento manipolare il mio io, non più soggetto pensante e consapevole di sé. Voleva, con il suo comportamento, comunicarmi che lui era il mio *dominus*, il mio signore e padrone. Mi violentò e sentii che puzzava di alcol e un profondo senso di sporczia mi invase, seguito da conati di vomito. Scappai verso il bagno ed avvertii la necessità di fare una doccia purificatrice; tardavo sotto la doccia e speravo che, tornando in camera, lo trovassi addormentato<sup>3</sup>.

Prosigue la narración de toda una serie de vicisitudes y vejaciones sexuales que la protagonista soporta en silencio, víctima no solo del sadismo de su marido sino también del “qué dirán”. Los momentos más significativos

<sup>2</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 50.

que se narran son el desastroso encuentro con la familia del marido y toda una serie de escalofriantes episodios, dentro ya del matrimonio, que poco a poco van hundiendo a la protagonista en un abismo de soledad y desesperación. La descripción de los malos tratos es impactante, como podemos ver a continuación:

Quella mattina mi truccai, dovevo nascondere i lividi che erano sempre presenti sul mio viso; accompagnai il bimbo a scuola e mi avviai all'Istituto. “¿Che fai qui, Guido?” Era lì davanti alla porta; mi aspettava e mi raccomandava di non guardare nessuno in faccia, di non comportarmi come una prostituta. Così disse, proprio così ed io mi sentii morire dentro. Ecco la sua gelosia patologica, ecco il terrore che qualcuno potesse ‘utilizzare’ il suo giocattolo preferito, che era solo suo ed indivisibile con chiunque<sup>4</sup>.

Lo más significativo de la obra es, sin duda, la vivencia interior de Serena, pues la autora narra con precisión esa paulatina e inexorable pérdida de libertad de que es víctima. La protagonista soporta en silencio todo tipo de violencia pensando que antes o después esos malos tratos se van a terminar y deja que transcurra un día tras otro esperando a que su marido cambie: “... cerco di anestetizzare il mio cuore che avvertiva la dura lotta tra il dominio di lui che si rivelava come potenza distruttiva e totalizzante e il mio autoinganno che si traduceva nell’attesa e nella speranza di una sua ‘conversione’”. El inesperado desenlace final recompone los cimientos de la vida de la protagonista y alivia la falsa conciencia de los personajes que la rodean, los cuales durante toda la obra asisten impasibles a la paulatina destrucción de Serena.

Como vemos, se trata de una obra compleja cuyo eje reside en ese mensaje contra la violencia de género que, por supuesto, tiene que trasparecer en el texto traducido. La traducción literaria nunca es tarea fácil, es infinitamente más complicada que cualquier otro tipo de traducción como puede ser la científica<sup>5</sup>. El traductor de obras literarias ha de ser capaz de captar la

<sup>4</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>5</sup> “El arte literario es un sistema semiótico que comunica de una manera muy diferente al lenguaje científico, cotidiano u otros. El texto artístico no se compone de palabras, siempre posee más de un nivel de organización semántica” J. JANDOVA, *La creatividad del traductor literario y la ilusión de traducción*, en «Literatura: teoría, historia, crítica» 19.2, 2017 [en

obra tal y como lo harían los lectores en su contexto de origen y de producir un texto meta que mantenga las mismas finalidades que el original, por tanto, que mantenga ese propósito de denigrar el maltrato de la mujer en el hogar familiar, por ello, el traductor literario ha de ser un excelente lector y conocer otras obras que traten del mismo tema, de la violencia machista en este caso; del mismo modo, el traductor debe ser un buen conocedor de la cultura de la época y de la dimensión social del problema de la violencia de género; y, por supuesto, debe conocer el entorno en que fue escrita la obra. En este caso, la autora hace incursión en un ambiente siciliano pueblerino y retrógrado representado en la obra por la familia de Guido, marido de Serena.

Es un error que el traductor trate de traducir el texto de una manera casi mecánica sin intentar comprender el pensamiento ni la intencionalidad del autor, con ello, nos estamos refiriendo al “traductor traidor”, pues es por todos sabido que el automatismo de traducir palabra por palabra no llevaría al traductor a ninguna parte<sup>6</sup>. En cambio, cuando el traductor profundiza en el contenido de la obra pero descuida el estilo del autor estamos ante un “traductor referencial”; mientras que cuando el traductor es fiel a la forma del texto y a los conceptos, podemos hablar de un “traductor recreador”. Este traductor literario, fiel a los aspectos formales y conceptuales de la obra, se llama así porque “recrea” la obra en la lengua traducida captando la esencia del texto, su contenido y su forma, es decir, su estilo. Este tipo de traductor se propone el objetivo de connaturalizarse con el autor cuyo escrito traslada asimilando las ideas, los afectos, las opiniones, expresándolo todo en otra lengua con igual concisión, energía y fluidez que el autor<sup>7</sup>. Este traductor pone en práctica un proceso análogo al del autor al escribir su obra, pues para evitar una traducción fría y sin alma, a veces tendrá que tomar decisiones encaminadas a manipular el texto utilizando un lenguaje nuevo y eficaz fruto de su propia creatividad.

línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6116446>, (Fecha de consulta: 20-X-2020), 291-314: 294.

<sup>6</sup> En palabras de Nida: cuando la traducción no es más que literal, no por ello es fiel a la palabra. Lo es cuando los términos se adaptan al lenguaje de las cosas. E. NIDA, *Language Structure and Translation*, University press, Stanford 1975, 95.

<sup>7</sup> F. DÍAZ PADILLA, *Filosofiana o Cuando las piedras hablan*, en ROMERA PINTOR, *La pasión por la lengua: Vincenzo Consolo (homenaje por sus 75 años)*, Generalitat Valenciana, Conselleria D'Educació, Valencia 2008, 39-53: 47.

Por consiguiente, el traductor literario nunca debe traicionar las intenciones del autor y su estilo y para ello utiliza un método que consta de tres momentos significativos: En primer lugar, realiza un estudio preliminar del texto, un trabajo de *comprensión*, y posteriormente de *interpretación*, para llegar después a la fase final que es de *estilización* donde el traductor tiene que resolver los problemas de léxico, de tono, de ritmo y todos los problemas transculturales que dependen de las diferencias entre la cultura de la lengua de partida y la cultura de la lengua de llegada. En definitiva, los requisitos para realizar una buena traducción literaria se acompañan no solo del amplio conocimiento de la lengua de origen y de la lengua meta sino que también es necesario conocer a la perfección ambas culturas, su historia, sus costumbres, etc. Del mismo modo, es aconsejable conocer el macrotexto del autor para poder determinar su estilo y estar familiarizado con la amplia gama de saberes implícitos en sus obras. Cabe también señalar que un buen traductor debe poseer unas buenas cualidades creativas; en el fondo, el traductor es un creador, aunque su nombre aparezca solo en letra pequeña en la portadilla del libro una vez publicado.

En realidad, la tarea del traductor consiste en encontrar “equivalencias”. Vázquez Ayora explica así el concepto de equivalencia dinámica: “la traducción debe producir en el destinatario la misma impresión que la obra original hubiera causado en su propio receptor”<sup>8</sup>. Este concepto es de radical importancia; en el fondo, se refiere a que el lector no debe advertir que la obra es una traducción de otro idioma, lo ideal es que la sienta cercana, como si hubiese sido escrita en su propia lengua. Igualmente, para García Yebra, “la equivalencia funcional consiste en que el nuevo texto produzca en sus lectores el efecto más aproximado al que se supone que el texto de la lengua original ha producido o produce en los lectores nativos”<sup>9</sup>. El concepto de equivalencia se fundamenta en una dimensión dinámica, única y funcional, claramente referido a la relación que define el texto meta como traducción del texto origen; en este caso, dado que en el presente estudio vamos a centrarnos en la traducción de los nombres y de otras categorías que funcionan igual que los nombres, esta relación única para cada binomio

<sup>8</sup> G. VÁZQUEZ AYORA, *Introducción a la traductología*, Washington Georgetown University, Washington 1977, 85.

<sup>9</sup> V. GARCÍA YEBRA, *Teoría y práctica de la traducción*, Gredos, Madrid 1984, 39.

textual, para cada par de nombres, presenta un nivel jerárquico superior al de las relaciones estrictamente lingüísticas, ya que está subordinada a normas de carácter histórico. Esta noción de carácter funcional y relacional es lo que los estudiosos llaman equivalencia translémica<sup>10</sup>. Claramente, no siempre es tarea fácil encontrar esas equivalencias, por eso se insiste en la importancia de la creatividad del traductor que debe conseguir un efecto artístico equivalente con los medios de que dispone. Lo ideal, como decíamos, es que el traductor emprenda su tarea conociendo bien el macrotexto del autor para asimilar plenamente su estilo y para “irse a vivir”, en la medida de lo posible, a ese mundo recreado en sus obras.

Ahora bien, debemos tener también en consideración que, aunque la búsqueda de la equivalencia funcional es ya un método ampliamente usado en la traductología contemporánea, sin embargo, como opina Jandová, el efecto producido en los lectores o espectadores nativos muchas veces no es recuperable, sobre todo si se trata de una obra nacida en un medio cultural muy distante en el tiempo y en el espacio<sup>11</sup>. En realidad, es imposible que un texto pueda trasladarse a otro idioma sin verdaderamente efectuarse una nueva producción de dicha obra. Estamos de acuerdo con Montemayor cuando dice que “la traducción de la belleza no existe, hay que volverla a recrear, por los mismos inciertos y sorpresivos caminos que cualquier obra literaria”<sup>12</sup>. A este punto, advierte Jandová que esa creatividad no significa hacer intervenciones arbitrarias en los originales, es decir, el traductor no tiene que “mejorar” o “embellecer” el texto<sup>13</sup>. Es de la misma opinión Levý que sostiene que el traductor tiene con el texto la relación de un intérprete, por lo cual no solo lo traduce, sino que lo explica, lo hace más lógico, lo completa o lo intelectualiza. Con ello, a menudo priva al texto de una tensión artísticamente eficaz entre un pensamiento y su expresión. Es más, en su afán por interpretar el texto para el lector destinatario, el traductor explica con frecuencia los pensamientos que están solo inusitados o que son dejados en el subtexto. Sin embargo, los “lugares de la indeterminación”

<sup>10</sup> R. RABADÁN, *Equivalencias y traducción. Problemática de la equivalencia translémica inglés-español*, Universidad de León, León 1991, 51.

<sup>11</sup> JANDOVÁ, *La creatividad del traductor literario*, cit., 295.

<sup>12</sup> C. MONTEMAYOR, *La traducción de la poesía clásica*, «Revista de Bellas Artes», México 1983: 22.

<sup>13</sup> JANDOVÁ, *La creatividad del traductor literario*, cit., 295.

son componentes igualmente importantes de la construcción de la obra que los significados expresados<sup>14</sup>. Por lo tanto, no es fácil para el traductor aceptar que su “misión” va más allá de la simple recreación del texto en la lengua de los destinatarios asumiendo que algo de significado siempre acabará perdiéndose; lo cual no es óbice, ni lo será nunca, para que el traductor siga desempeñando su labor de traducir.

Al traductor le espera, por tanto, un camino tortuoso y difícil pero muy satisfactorio, basado en una ardua toma de decisiones. Como afirma Umberto Eco en un conocidísimo estudio sobre la traducción, el traductor debe poseer la capacidad de “negociación”. Para Eco, establecer la flexibilidad, la extensión de ese “casi” depende de algunos criterios que hay que negociar preliminarmente. Decir casi lo mismo es un procedimiento basado casi exclusivamente en la negociación<sup>15</sup>. Y no siempre esa negociación es plenamente satisfactoria para ambas partes. Como afirma Franca Cavagnoli, se trata de mediar entre dos posiciones y, por tanto, también mediar desde un punto de vista cultural, lo cual nos lleva inevitablemente, y en mayor o menor medida, a una pérdida de sentido; pues quien traduce no siempre está en la condición de expresar todas las dimensiones del texto, su trabajo implica necesariamente tener que renunciar a esa parte de sentido. Si traducir significa decir “casi” lo mismo, para hacerlo es importante entonces llevar a cabo una toma de decisiones. Será la negociación la que nos lleve a decidir que para ser fieles a un elemento del cuerpo sonoro es necesario sacrificar algo del cuerpo semántico<sup>16</sup>. Así, para Paul Ricoeur, traducir es “un paradosso, essendo una lingua in sé sempre intraducibile in un'altra. Ciò nonostante, si traduce e si è sempre tradotto. Come fa il traduttore? Il modo c'è: rinunciare all'ideale della traduzione perfetta, servendo con onestà due padroni: l'autore e il lettore. Non è una sconfitta: è un rischio calcolato che comunque dà la possibilità a chi non conosce altra lingua oltre alla propria di godere dello straordinario patrimonio scritto dall'umanità in migliaia di anni”<sup>17</sup>. Todo ello refleja la dificultosa labor del traductor y ratifica, al mismo

<sup>14</sup> J. LEVÝ, *El arte de la traducción*, Apostrof, Praga 2012, 133.

<sup>15</sup> U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2007, 10.

<sup>16</sup> F. CAVAGNOLI, *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*, Polimetrica, Monza 2010, 16.

<sup>17</sup> P. RICOEUR, *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, trad. OLIVA, Urbaniana University Press, Roma 2008, 55.

tiempo, su papel crucial como intermediario entre la obra original y los destinatarios del nuevo texto traducido. Tenemos que confiar en el traductor y ponernos en sus manos, ciertos de su eficaz y certera labor “negociadora”.

En definitiva, estas reflexiones representan útiles coordenadas para afrontar la traducción de los nombres en *L'inganno del ragno*. Es esta una obra en la cual, el retrato de los personajes principales y, sobre todo, la vivencia interior de la protagonista, contribuyen a esculpir magistralmente esa trampa existencial, esa “tela de araña”, en la que cae Serena incautamente. Mediante un ritmo vertiginoso el lector avanza hasta el desenlace final con la sensación de estar precipitando, junto con la protagonista, en un pozo oscuro. Muy acertada nos parece la caracterización de los personajes secundarios que a pesar de recibir las confidencias de la desgraciada Serena, no hacen nada para sacarla de ese “pozo” en el que poco a poco se está hundiendo. Al final de la obra serán testigos del desenlace definitivo que acabará una vez por todas con su hipócrita impotencia. Se trata de personajes cuyo nombre es bastante opaco, sin embargo, como después veremos, no ocurre lo mismo con los nombres de los personajes principales cuyo valor simbólico constituye un elemento significativo en la obra.

Por lo que concierne a los topónimos, cuyo tratamiento traductor es similar al de los nombres, hay que decir que el escenario escogido en *L'inganno del ragno* para el desarrollo de los hechos son dos ciudades italianas hermosísimas y emblemáticas a la vez: Roma y Taormina. Del mismo modo, para Eugenia Mobilia la isla de Sicilia representa un escenario ideal para sus novelas y da buena muestra de ello también en la obra que nos ocupa. A continuación, Serena nos ofrece una visión maravillosa de la Isla desde lo alto:

[...] mossa dalla curiosità avevo preso il primo aereo da Roma per Catania, per proseguire poi per Taormina. La Sicilia mi era apparsa intera da lassù e, come ogni volta, ero rimasta senza fiato per la bellezza di quell'isola. L'Etna fumante mi toglieva il respiro per la sua maestosità: lo immaginavo più piccolo quel vulcano, non credevo possedesse tanta potenza! Il mio sguardo andava a quel gruppo di isole che come un diadema la cingevano a nord, perle che la natura aveva volutamente disseminato in quel mare attraversato da

Ulisse e da Enea, dove acqua, sole e cielo si combinano in una sorta di incantesimo da cui si rimane stregati<sup>18</sup>.

La localidad siciliana de Taormina representa en *L'inganno del ragno* el lugar donde Serena se refugia cuando desea “tomar oxígeno” para poder seguir adelante con su difícil vida, de hecho, define Taormina como un lugar especial, fuera de lo común “dove tutti fanno ciò che vogliono e dove nessuno ti giudica”:

A Taormina nessuno si meraviglia più di tanto dell'abbigliamento altrui! E con naturalezza sfilavano nel Corso principale ragazze abbigliate nei modi più strani: con abiti stretti, larghi, lunghi, corti, con capelli stranissimi e a nessuno sembrava importare un accidente... e poi, vuoi mettere la luce della Sicilia? Luce vivida, accecante e quella luce ci accompagnava dalle prime ore dell'alba, quando il disco del sole emergeva dal mare, diventando rosso vivido, fino a quando calava dietro i monti ed affidava la vitalità della città alle braccia della notte<sup>19</sup>.

Questa città è un inno alla luce e alla bellezza, pensavo, mentre percorrevo le strette viuzze di Taormina, che incominciavano ad odorare di fiori appena sbocciati, colorando i balconi e i parapetti delle terrazze, come un pittore farebbe su una tela... E l'odore di dolci appena sfornati e serviti al “Mokambo”, riempiva le narici dei tanti turisti che affollavano il Corso principale<sup>20</sup>.

De entrada, la tendencia general nos llevaría a la no traducción de los nombres ni de los topónimos; sin embargo, si el nombre o el topónimo tienen una correspondencia en la lengua meta, pueden traducirse. Si el nombre se entiende bien en la lengua meta lo dejamos sin traducir y lo traducimos, aunque no tenga correspondencia en la lengua meta, si resulta un poco raro dejarlo tal y como está. Por ejemplo, el nombre de *Giulio*, que en *L'inganno del ragno* es el marido de la tía de la protagonista, como tiene una correspondencia en español, se convierte en *Julio*. Por lo que concierne a los topónimos, *Taormina*, por ejemplo, no se traduce pues no representa un obstáculo en la comprensión del texto meta, al igual que *Catania* y *Etna*. Claramente, *Sicilia* y *Roma* se dicen igual en español. Cabe señalar además que los

<sup>18</sup> MOBILIA, *L'inganno*, cit., 7.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 37.

topónimos son términos culturales<sup>21</sup> y aportan un cierto sabor local al texto, en el fondo, traducirlos sería desvirtuar el resultado final de la labor traductora.

Ahora bien, no debemos olvidar, sin embargo, que depende de la lengua que estemos traduciendo y su relación con la lengua meta, es decir, “cuando el lector abre, por ejemplo, una novela rusa espera encontrarse allí con *Vestas, Dachas, Mujiks...* y con nombres propios que hagan juego con los anteriores, con nombres propios que no desentonen con todos los que él conoce de antemano característicos de la cultura de ese país. Así pues, parte de esa atmósfera tan pintoresca se perdería con la traducción o adaptación de esos nombres<sup>22</sup>. Por tanto, el traductor tiene la responsabilidad de no desvirtuar el texto distorsionando el ecosistema de los personajes atribuyéndoles nombres mediante una traducción forzada solo por el afán de recrear el texto “engañando” al lector para que no se percate de que se trata de una traducción.

En resumen, Moya nos propone una línea general de trabajo para la traducción de los nombres y nos dice en uno de sus estudios que “si tuviéramos que establecer una fórmula translatoria de nombres propios de ficción, se podría decir que a mayor carga simbólica del signo del nombre mayor es la obligación de traducirlo”<sup>23</sup>. Pero si no la tienen, mejor dejarlos como están, en lengua original, a menos que no estén hispanizados. Si se trata de un nombre alegórico como Prudencia, Justicia... se traducen ya que aquí lo que menos importa es que la obra conserve esa atmósfera extranjera, se trata en realidad de caracteres universales por encima de toda lengua o cultura. Por tanto, cuando se trata de nombres cuyo signo está cargado de significación, nombres transparentes, es aconsejable traducirlos a la lengua terminal.

<sup>21</sup> Los topónimos son *culturemas* pertenecientes al grupo “medio natural” junto con las diferencias ecológicas entre zonas geográficas como fauna, fenómenos atmosféricos, vientos, climas y paisajes. HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra, Madrid 2001, 608.

<sup>22</sup> V. MOYA, *Nombres propios y su traducción*, «Revista de Filología de la Universidad de La Laguna» 12, Gran Canaria 1993, 233-247: 238. De hecho, Ortega y Gasset, en un conocido ensayo, dice que el público de un país no agradece una traducción hecha al estilo de su propia lengua... lo que agradece es lo inverso: que llevando al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua, trasparen en ella los modos de hablar propios al autor traducido. J. ORTEGA Y GASSET, *Esplendor y miseria de la traducción*, «Scientia Transductionis» 13, 2013 [en línea] <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p5>, (Fecha de consulta: 20-X-2020), 6-50: 47.

<sup>23</sup> MOYA, *Nombres propios y su traducción*, cit., 239.

En concreto, en *L'inganno del ragno* el nombre de la protagonista, *Serena*, es un nombre simbólico que bien refleja las características del personaje y que existe, además, en la lengua española, por tanto, no cambia. En la siguiente cita tenemos una breve descripción de la joven:

Al suo carattere freddo e distaccato [Guido] si opponeva il mio, solare, e solare ero anche nell'aspetto: capelli scuri di un riccio frisee ed occhi azzurri, il portamento altero di una ragazza che sembrava essere sicura di sé<sup>24</sup>.

El marido, *Guido*, se convierte en *Seve*, diminutivo de *Severo*. A las connotaciones del nombre *Guido*, que mediante paronomasia nos sugiere la acción de querer “conducir” la vida de la protagonista, se añade la caracterización del personaje en el texto donde se hace hincapié en su severidad y agresividad. Como veremos a continuación, se trata de un personaje que mantiene una actitud obstinada y opresora, maltrata a la protagonista y raramente le demuestra cariño: “... Il tutto contrastava con il suo modo retrivo di vedere la vita e con la mentalità imbevuta di un provincialismo antico che lo dominava”, por tanto, con el apelativo de *Seve* o *Severo* mantenemos ese valor simbólico del nombre en la novela:

... “Chi sono questi amici che frequenti? Cosa ti mettono in testa?” rintuzzava, con un ordito di espressioni che trasudavano cattiveria e che lui non cercava di minimizzare: non era ipocrita, proprio nel significato etimologico del termine, non indossava alcuna maschera come usavano fare gli attori greci sulla scena, per assumere la varietà di espressioni che l'opera rappresentata esigeva, lui era maledettamente e tremendamente spregevole. Poi tutto tornava tranquillo per un po' di tempo, ed io ritrovavo il mio Guido che sapeva essere galante, che mi parlava con dolcezza, che risolveva i piccoli problemi quotidiani, ed io pendevo dalle sue labbra, fino alla prossima de irruenta “offensiva”<sup>25</sup>.

*Zia Costanza*, la tía preferida de *Serena* a la cual siente la necesidad de contar sus penas, se convierte en *Tina*, de *Constantina*, por tratarse de otro nombre simbólico. Además, *Costanza* y *Constantina* – en italiano *Costantina* –, tienen análoga raíz. Del mismo modo, *Tina*, al tratarse de un

<sup>24</sup> MOBILIA, *L'inganno*, cit., 8.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 33.

diminutivo, posee las connotaciones de ternura y afectividad de que dispone el personaje. Como ya señalábamos, *Giulio*, compañero de *zia Costanza*, se mantiene como *Julio*, nombre arraigado en la lengua española; y *Sofia*, la hija de ambos que no llegó a nacer, tampoco varía porque se trata de un nombre que también posee la lengua española: *Sofia*.

Pasemos a continuación a analizar la traducción del título de la obra. Lingüísticamente, la categoría gramatical del título es la de Nombre Propio, de hecho, Folena señala que: "... molti titoli hanno [infatti] la forma di enunciati più complessi, talora di frasi complete: e tuttavia il fatto linguistico fondamentale è che si tratta sempre di nomi o di frasi cartellino, cioè collocate tra virgolette, con lo statuto dei nomi propri e con le stesse difficoltà di inserimento sintagmatico, per esempio per quanto riguarda lo statuto degli articoli"<sup>26</sup>. Las pautas de traducción del título están marcadas por su relación con el contenido del texto que representa, su relación retórica con él y las expectativas culturales del mercado editorial de llegada, por tanto, la búsqueda de equivalencias debe respetar estas pautas. Del mismo modo, apuntábamos que la equivalencia dinámica se basa en el concepto de efecto equivalente, es decir, que la relación entre el receptor y el mensaje en la lengua de llegada debe ser igual a aquella entre el receptor y el mensaje en la lengua de origen, pues el concepto de equivalencia se fundamenta en una dimensión dinámica, única y funcional para cada par textual; por consiguiente, aplicar este concepto a la traducción de títulos implica la necesidad de mantener las funciones principales dando cabida a posibles variaciones de funciones en base a las nuevas relaciones que se crean en el polisistema literario de llegada. Como especifica Nord, se trata de una serie de funciones que aparecen en todos los idiomas y caracterizan a los títulos en la traducción. Las funciones principales son: *distintiva*, *metatextual* y *fática*. La primera es la función de distinguirlo de los demás títulos. La función *fática*, consiste en atraer al público al que va dirigido. La función *metatextual* relaciona el título con las convenciones del género al que pertenece y "para que el lector terminal pueda "entender" la descripción implícita del género, el traductor de títulos tiene que tener en cuenta las

<sup>26</sup> G. FOLENA, *Premessa*, en *Il Titolo e il testo*, ed. CORTELAZZO, Editoriale Programma, Padova 1992, III.

afinidades de la cultura terminal”<sup>27</sup>. Nord señala también que pueden estar presentes otras funciones como la *referencial*, la *apelativa* y la *expresiva* que varían según la cultura o los géneros de que se trate<sup>28</sup>.

Debemos tener en cuenta también que con frecuencia el título no es una reformulación translínguística del título original, sino una creación parcial o totalmente autónoma. Es decir, que pueden cambiar las funciones que establecen la relación entre el título y el nuevo público de lectores y por eso a veces no encontramos la traducción literal de un título sino el resultado de la aplicación de una serie de estrategias de traducción como por ejemplo la *transposición*, que consiste en la sustitución de una parte del discurso o una categoría gramatical o la *modulación*, que implica un cambio de punto de vista<sup>29</sup>. A veces, incluso, encontramos una verdadera retitulación, es decir, cuando el título cambia completamente. Este mecanismo se verifica más frecuentemente, como sostiene De Benedetto, cuando en el título hay topónimos que resultan opacos para los lectores del texto meta<sup>30</sup>.

En el caso que nos ocupa, la traducción literal del título, *El engaño de la araña*, no nos parecía una traducción aceptable porque en español *araña* es una palabra femenina, mientras que en italiano, al tratarse de una palabra masculina, se adapta muy bien a una obra cuyo tema es la violencia machista. Una alternativa contemplada fue la de buscar un animal con nombre masculino cuya función en su ecosistema fuese análoga a la de los arácnidos. Pero hubiese resultado un título incongruente pues en las primeras páginas de la novela la autora describe detalladamente el comportamiento de la araña como metáfora de la violencia de género.

La propuesta sucesiva, *El engaño escondido*, nos pareció una solución bastante acertada para reflejar la intención de la autora de poner de manifiesto ya en el título el modo sigiloso y progresivo de trabajar de la araña al construir su tela, pues es un insecto que siempre permanece oculto,

<sup>27</sup> C. NORD, *Funcionalismo y lealtad: algunas consideraciones en torno a la traducción de los títulos*, RADERS Y CONESA, *II Encuentro Complutense en torno a la Traducción*, Complutense, Madrid 1990, 153-162: 153.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 158.

<sup>29</sup> M. VIEZZI, *Denominazioni proprie e traduzione*, Led, Milano 2006, 84.

<sup>30</sup> A. DE BENEDETTO, “*Passaggiate nel bosco dei titoli*”: la traducción de los títulos literarios en el siglo XX, en BOTTA, *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Bagatto Libri, Roma 2012, 494-500: 497.

“escondido”. Siguiendo la clasificación realizada por Hurtado Albir<sup>31</sup>, es evidente en nuestra propuesta el mecanismo de *compresión*, pues al faltar la preposición articulada que en la versión original aparecía, tenemos un menor número de palabras. Este mecanismo puede parecer insignificante pero no lo es, pues el efecto que da al título es de mayor concisión y síntesis y hace que sea más eficaz. Podemos hablar también de *transposición*, pues hay un cambio de categoría gramatical, de complemento del nombre a adjetivo, aunque son categorías gramaticales afines, y también tenemos *generalización* pues la palabra *ragno* la sustituimos por *escondido*, que resulta ser un término mucho más general y neutro. Ratifica esta solución traductora la existencia de un antiguo refrán: *So el buen dicho está el engaño escondido*<sup>32</sup>, que hace referencia a un engaño encubierto o a un engaño llevado a cabo mediante “buenas palabras”. Todos los refranes tienen cierta musicalidad al poseer rima interna y esto los hace muy eficaces y adecuados para su memorización, por tanto, es muy probable que este refrán haya contribuido a la difusión de la expresión “engaño escondido”. Igualmente, es significativa la presencia de la preposición *so*, un fósil lingüístico que nos ha quedado en castellano y que también aporta una connotación significativa al refrán. En castellano antiguo, *so* significaba ‘bajo’ o ‘debajo de’, como podemos apreciar en este ejemplo de 1873 de Miguel Antonio Caro extraído de su traducción de las *Geórgicas* de Virgilio, donde emplea un lenguaje arcaizante para traducir a un clásico latino: *Muchas veces en hoyos so la tierra / Cavaron las abejas sus hogares*<sup>33</sup>. Lo interesante es que *so* se utiliza para indicar ‘debajo’, ‘debajo de la tierra’. Precisamente como también hacen algunas especies de arácnidos que construyen sus huras en profundos agujeros, “debajo de la tierra”.

Sin embargo, este título no nos ha parecido del todo convincente pues no cumple con algunas de las funciones señaladas por Nord, sobre todo con la *distintiva* y *fática*, al tratarse de un título poco original y con escasa capacidad de llamar la atención. A este punto, en lugar de recurrir a una

<sup>31</sup> HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología*, cit.

<sup>32</sup> J. P. GARCÍA BORRÓN, *Un viejo maestro de lengua: el refranero*, Universitat de Barcelona, Barcelona 2016, 293.

<sup>33</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Banco de datos (CORDE)*. *Corpus diacrónico del español*, [en línea] <http://www.rae.es> (Fecha de consulta: 20-X-2020).

retitulación proponiendo otro título totalmente diferente, hemos intentado traducirlo más vistosamente pero acercándonos todo lo posible al título original. La solución llega al encontrar que hay una especie de arácnido que se llama “araña toro”. Se trata de una especie ibérica dentro de la familia de las tarántulas. El resultado, *El engaño de la araña toro*, ha sido formulado mediante el mecanismo de *ampliación* lingüística, aunque también podríamos hablar de *particularización*, pues la palabra *ragno* es genérica mientras que *araña toro* es una especie concreta dentro de la familia de los arácnidos. Y además se trata de un título que cumple con todas las funciones señaladas por Nord. Cumple con la función *distintiva*, pues el resultado es bastante específico y no aparece ninguna entrada similar en *google*; cumple con la función *metatextual*, pues este título bien puede sugerir una novela y cumple también con la función *fática* ya que estamos hablando de una especie de arácnido poco conocida y que posee un nombre bastante llamativo; al mismo tiempo, este título despierta la curiosidad en el lector pues probablemente le gustaría saber de qué se trata, qué puede tener que ver la “araña toro” con una novela. Por otro lado, los destinatarios de la novela que conozcan de antemano la existencia de la “araña toro” saben que estamos hablando de un insecto muy peligroso y ya solo por eso el título es capaz de generar sorpresa.

Por tanto, con esta solución hemos conseguido mantener en el título la palabra *araña*, lo cual era indispensable no solo por la mención que hace la autora al principio de la narración sino también porque este insecto es sinónimo de agresividad, pues es por todos sabido el infausto destino de los demás insectos que en ámbito natural quedan atrapados en las telas de araña, incluso hay especies de arácnidos que se nutren de sus propios congéneres. La presencia de la palabra *toro* acrece esa idea de agresividad por la mala fama del animal considerado un símbolo de prepotencia y fiereza. En definitiva, se trata de un título muy parecido al título original, que bien refleja el sentir de la autora, pues la expresión *araña toro* expresa toda la agresividad y la violencia que encontramos en la obra, por tanto, aporta las connotaciones necesarias para que el título designe el “engaño” tras el que se esconde la violencia de género.

Concluimos así este breve análisis de la traducción de los nombres y de las categorías que funcionan como tales en *L'inganno del ragno*. Con esta

novela la autora hace entrega a la posteridad de una metáfora de la vida misma y de un válido documento sobre la violencia de género. Restablece, igualmente, la correcta actitud del “espectador”, de todos nosotros, para que no nos demostremos impasibles cuando alguien con una situación familiar “complicada”, con el sufrimiento en su mirada, nos esté pidiendo ayuda. Es pues esta una obra que mueve las conciencias y nos empuja a la acción y a la puesta en marcha de uno de los principios vitales de la vida en común: la ayuda al prójimo, ese prójimo que en algún momento y en algún lugar, con gritos silenciosos esté cumpliendo, en realidad, con la misión de contrarrestar nuestra arraigada e hipócrita tendencia a la omisión.

#### *Abstract*

Con il romanzo *L'inganno del ragno* l'autrice Maria Eugenia Mobilia presenta un valido documento contro la violenza di genere. Come era d'aspettarsi, i nomi dei personaggi hanno un valore simbolico; nel nostro studio presentiamo i parametri metodologici per la sua traduzione e un'analisi dettagliata del processo di traduzione. Allo stesso modo abbiamo completato la nostra analisi con i toponimi presenti nel romanzo e il titolo, trattandosi di categorie funzionali che condividono con i nomi i parametri traduttivi.

With the novel *L'inganno del ragno* the author Maria Eugenia Mobilia presents a valid document against gender violence. As expected, the names of the characters have a symbolic value; in our study we present the methodological parameters for its translation and a detailed analysis of the translation process. In the same way, we completed our analysis with the toponyms present in the novel and the title, since these are functional categories that share the translation parameters with the names.



Articolo presentato nel novembre del 2020. Pubblicato online in luglio 2021.

©2021 by the Author(s); licensee Accademia Peloritana dei Pericolanti (Messina, Italy).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti - Classe di Lettere Filosofia e delle Belle Arti XCVI 2020

DOI: 10.13129/2723-9578/APLF.2.2020.35-50

La ricezione antica e moderna di figure ed eventi  
della storia di Roma.  
Fra ideologia e tendenza

Atti del Convegno  
(Messina, Sala dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti,  
Palazzo Università, 13 dicembre 2019)



MARILENA CASELLA - LIETTA DE SALVO

La ricezione antica e moderna di figure ed eventi della storia di Roma.  
Fra ideologia e tendenza

*Introduzione al Convegno di studi*

Nel Convegno organizzato da Marilena Casella e da Lietta De Salvo con il sostegno dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti, vengono presentati e ripercorsi momenti e tematiche della storia romana di grande rilievo, in relazione alle quali l'interesse dei contributi dei Relatori intervenuti è duplice: l'angolo di osservazione è infatti posto sia sugli argomenti come tali, per il peso che ebbero nella storia di una civiltà, sia sulla loro ricezione e rielaborazione, ciò che permette di parlare di un'epoca che si rispecchia in altre epoche, di eventi che integrano il proprio significato tramandandolo a generazioni e contesti successivi, mantenendo inalterata la loro vitalità.

Quella della riscrittura della storia è un'operazione connaturata alla scrittura stessa della storia: il passato, con le sue testimonianze, parla ad ogni epoca, ma non a tutte le epoche con le stesse parole. Al di là di fenomeni degenerativi come le manipolazioni, esiste nel carattere stesso della ricezione degli eventi e delle figure lontane nel tempo una fisiologica tendenza ad avvicinarsi in maniera magmatica al passato, trasformando così la riscrittura della storia in una vera e propria lettura anche del presente: perché ogni evento del passato assume una forma diversa – come la montagna di Carr – a seconda del punto del presente da cui lo si osserva. Uno studio del passato respira sempre del presente in cui prende vita, e, come si comprende, l'interesse di scrutare quali tracce abbia lasciato di sé il presente subentrato – consapevolmente o meno – nel prodotto di chi si proponeva di parlare del passato è incalcolabile.

La storia dell'antica Roma è ben rappresentata nel programma del Convegno: il momento del trapasso dall'Età dei re alla Repubblica, con le questioni che pone anche in relazione alle connessioni ed alle finalità adombrate nei protagonisti del passaggio; l'eroe romano della II guerra Punica, che seppe riconquistare la Spagna, fiaccare i Cartaginesi e portare la guerra in Africa per conseguire una vittoria schiacciante a Zama, con una battaglia che assieme a quella di Farsalo rappresenta un vertice delle tattiche militari romane; la regina Cleopatra, che a fianco del triumviro Marco Antonio formò una coppia sui cui obiettivi ultimi la riscrittura della storia attuata dal vincitore delle guerre civili ha posto un'ipoteca problematica, che non è detto abbia permesso di raccontare tutto, e tutto esattamente; la storia imperiale romana nelle persone che erano chiamate a reggere una superpotenza dell'antichità, allo stesso modo in cui gli Stati Uniti lo sono dell'età contemporanea, donde l'estremo interesse nell'osservare come questi ultimi guardino ai predecessori.

Il modello comparativo, come le nuove metodiche di approccio e disseminazione delle tematiche antiche, costituisce una realtà con la quale oggi è difficile non fare i conti, anche nell'insegnamento ad ogni livello. Proprio per il carattere stimolante racchiuso negli oggetti di interesse che si raddoppiano: comprendere un punto di arrivo solo in quanto, e se, si riesce a comprendere il punto di partenza.

Lucio Giunio Bruto, che insorse contro l'autocrazia di Tarquinio il Superbo e che ispirò a Cicerone la teorizzazione che contemplava come legittimo l'intervento anche extraistituzionale di un privato a tutela della *libertas*, in epoca moderna è stato un personaggio amato da tutti coloro che intendevano dare avvio ad una rivoluzione – a partire dai Francesi –, e guardavano a lui come al primo rivoluzionario; ma lo stesso Alfieri dedicò il suo *Bruto* I a George Washington. E con questo passiamo dall'apertura alla chiusura della mattinata, e veniamo agli Stati Uniti, che, guardando pur sempre alla Repubblica romana come ad un antecedente, tuttavia preferivano assimilare il loro primo Presidente, piuttosto, a Cincinnato. Stati Uniti come nuova Roma è un passaggio di testimone fin dal fatidico 1776 (sulle suggestioni dell'opera del Gibbon uscita proprio in quell'anno) apprezzato dagli Americani, il cui Presidente in caso di guerre (che però possono essere dichiarate solo dal Congresso) è *commander-in-chief*, il comandante in

capo delle forze armate, per citare una delle varie analogie che amano suggerire a supporto del paragone; in un libro uscito solo qualche anno fa, intitolato non a caso *Augustus at war*, Lindsay Powell parla di Augusto proprio come di un *commander-in-chief*.

Tra i due poli cronologici della mattinata, incontriamo dei protagonisti della media e della tarda Repubblica romana. Scipione è stato un personaggio importante per la storia repubblicana di Roma, e durante il secolo scorso passò nella cinematografia dall'aura retorico-eroica conferitagli da Gallone, che ne fece la proiezione nella II guerra Punica di Mussolini – e per questo conseguì il primo posto alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1937 –, all'atmosfera di tramonto con cui Magni riportò sugli schermi il personaggio agli inizi degli anni Settanta, tra vernacolo romanesco e fatalità dell'accettazione dei compromessi. Antonio e Cleopatra sono l'emblema della passione d'amore che non lascia immuni nemmeno i leader, ma la loro vicenda – concepita dalla 20th Century Fox per il pubblico che in America usciva dal maccartismo e guardava con sospetto tutto quanto proveniva da civiltà straniere, ma per le more della lavorazione proposta a un pubblico che invece, all'inizio degli anni Sessanta, respirava ormai le aperture del kennedismo – ha avuto una ricezione che ha finito per obliterare i complessi snodi politici di eventi, che non è detto si siano realmente svolti con l'approccio e le modalità – spesso tranquillizzanti e celebrative – che le fonti antiche per prime ci hanno tramandato, in una specie di *vulgata* finalizzata a dare un avallo a tutto quanto il futuro Augusto aveva fatto e fatto scrivere.

Quando il passato riesce a suscitare – come in letteratura un classico – un interesse rinnovato, e continuamente destinato a rinnovarsi, per i suoi eventi e per le sue elaborazioni di primario rilievo, ci si trova a toccare con mano il migliore esempio di quella che può essere l'attualità della storia: una disciplina che dal confronto e dall'osservazione delle similitudini e delle differenze, delle qualità e degli errori, può aiutare il presente a munirsi del retroterra concettuale e dei valori che rendano possibile un percorso di evoluzione, senza accontentarsi di trarre dall'acquisizione passiva di quanto avvenuto l'attitudine – sulla quale ironizzava La Rochefoucauld – a compiere errori sempre nuovi.



Accademia Peloritana dei Pericolanti

## CONVEGNO DI STUDI

### LA RICEZIONE ANTICA E MODERNA DI FIGURE ED EVENTI DELLA STORIA DI ROMA. FRA IDEOLOGIA E TENDENZA

Venerdì 13 dicembre 2019

Sala dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti  
Palazzo Università, Piazza S. Pugliatti 1 - Messina

Presidente di seduta: Lucietta Di Paola Lo Castro

9.30 Saluti istituzionali

10.00 Lietta De Salvo, Marilena Casella

*Introduzione ai lavori del Convegno*

10.20 Andrea Giardina (Scuola Normale Superiore-Pisa)

*Lucio Giunio Bruto il rivoluzionario*

11.00 Gian Luca Grassigli (Università di Perugia)

*Da Carmine Gallone a Luigi Magni: modi diversi di dire Scipione*

11.40 coffee break

12.00 Roberto Cristofoli (Università di Perugia)

*Cleopatra e la fine della Repubblica. Questioni e ricostruzioni storiche nel film di Mankiewicz*

12.40 Sergio Roda (Università di Torino)

*Commander in chief. Presidenti USA e Imperatori Romani: uno stereotipo della cultura popolare americana*

13.20 Claudia Ciuffrida (Università di Catania)

*Conclusioni dei lavori della mattinata*

pausa pranzo

16.00 PRESENTAZIONE DEL VOLUME

#### STORIA MONDIALE DELL'ITALIA

*a cura di Andrea Giardina*

*con la collaborazione di E. Betta, M.P. Donato, A. Feniello  
(Laterza, Bari-Roma 2018')*

Michela D'Angelo (Università di Messina) e Lietta De Salvo (Università di Messina)  
ne discutono con Andrea Giardina e Amedeo Feniello.

Coordina Vincenzo Fera

(Università di Messina; Accademia Peloritana dei Pericolanti.

Direttore della Classe di Lettere).



Pompeo Batoni, *Didone ed Enea*, 1747

Organizzazione e responsabilità scientifica

Lietta De Salvo (ldesalvo@unime.it) e Marilena Casella (marilena.casella@tin.it)

Segreteria

Sebastiano Busà (sebastiano.busa85@gmail.com, 3473987631)



Articolo presentato nel dicembre del 2019. Pubblicato online in luglio 2021.

©2021 by the Author(s); licensee Accademia Peloritana dei Pericolanti (Messina, Italy).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti - Classe di Lettere Filosofia e delle Belle Arti  
XCVI 2020

DOI: 10.13129/2723-9578/APLF.2.2020.53-56

GIAN LUCA GRASSIGLI

## Da Carmine Gallone a Luigi Magni: due modi di dire Scipione<sup>1</sup>

### 1. *Premessa*

Due film su Scipione l'Africano a poco più di tre decenni di distanza l'uno dall'altro possono apparire certo come un fatto curioso<sup>2</sup>, ma dal punto di vista della forza pervasiva dell'antico devono prima di tutto farci interrogare sulla evidente, per quanto inaspettata, possibile attualità di questa figura che ancora nel Novecento era in grado di catalizzare una necessità di narrazione. Si deve riflettere pertanto sulla sua capacità di ri-significare e ri-significarsi, senza per questo svuotarsi di una sua precisa e molto ben definita identità, dato che i due film non si allontanano nello sviluppo della trama da momenti molto precisi della sua vicenda storica, perlomeno così come raccontata dalle fonti antiche.

D'altra parte è di per sé evidente che, come in ogni uso dell'antico in età successive, l'antico stesso è solo una parte del significato, utile, o per meglio dire necessario, per esprimere considerazioni che hanno tuttavia a che fare con il presente. Da un punto di vista della comprensione storica, quindi, è importante considerare quali siano i meccanismi di selezione delle immagini dell'antico da usare come strumenti di un nuovo discorso, le caratteristiche che le definiscono ed evidentemente il discorso stesso che attraverso di loro viene proposto. Nel nostro caso, dunque, le domande sarebbero: perché Scipione, cos'è Scipione e cosa viene detto attraverso Scipione.

<sup>1</sup> Sono molto grato alle organizzatrici del Convegno, la prof.ssa Lietta De Salvo e la dott.ssa Marilena Casella, per la bella occasione di intenso confronto scientifico e la non comune atmosfera serena, cordiale e amichevole in cui tutto si è svolto. Con il senno di poi, devo dire, anche l'ultima occasione del tempo pre-covid, che ora appare lontanissimo in quella fresca cordialità di rapporti umani diretti e senza filtri psicologici e materiali.

<sup>2</sup> *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone esce nell'agosto del 1937, mentre *Scipione detto anche l'Africano* di Luigi Magni è distribuito dall'autunno del 1971.

In senso più generale, invece, secondo una prospettiva di metodo, potremmo dire che esistono personaggi, storie, immagini (le tre cose possono essere ovviamente condensate in un unico oggetto), che diventano *figure*, ovvero oggetti iconici e narrativi, dotati di una loro forte sostanza identitaria, fatta anche della memoria che si è costruita attorno a loro nel tempo, ma che proprio per questo sono suscettibili di nuove rappresentazioni e di nuovi racconti<sup>3</sup>.

Se così fosse, dunque, l'uso di Scipione in questi due film sarebbe dovuto alla sua capacità di farsi *figura*, ossia un oggetto riconoscibile in quanto dotato di una identità-memoria ben chiara, che rimanda e ha rimandato in precedenza a un ventaglio di significati noti, ma suscettibili di ridefinizioni in funzione di contenuti nuovi, e perciò in grado di veicolare idee e giudizi che, per quanto apparentemente espressi riguardo a un contesto antico, hanno come obiettivo invece il presente.

Del resto sono le stesse fonti classiche che contribuiscono alla trasformazione del personaggio di Scipione in *figura*, perché al di là dei racconti fattuali lo definiscono sulla base di una serie di caratteristiche talmente spiccate e assolute da renderlo un individuo le cui azioni oltrepassano il piano semplicemente evenemenziale, per attingere a una dimensione esemplare, paradigmatica, in cui si concretizza simbolicamente ad un grado estremo un palinsesto di valori di quella civiltà, o meglio di una certa parte della sua classe dirigente<sup>4</sup>. Se la sua azione si svolge nella dimensione reale e appartiene dunque alla concretezza della storia, il valore simbolico dei suoi gesti esce dalla contingenza del tempo, facendone, appunto, una figura che passa la semplice fattualità, poiché incarna valori espressi a un grado assoluto. Nel momento in cui le fonti antiche lasciano intendere che la sua nascita abbia implicato un intervento divino ovvero che egli avesse una sorta di dialogo personale con Giove, benché usino *topoi* storiografici tipici del

<sup>3</sup> Sottraggo il termine *figura* a uno dei più celebri *Studi su Dante* di Auerbach; ma nello stesso tempo è evidente che lo incrocio con la maniera di guardare al fenomeno della vitalità dell'antico sbocciata nelle ricerche di Aby Warburg.

<sup>4</sup> Polibio contribuisce in maniera decisiva alla costruzione dell'immagine "eroica" di Scipione, tracciandone una sorta di profilo psicologico mentre narra le sue imprese giovanili e quelle spagnole: Plb. X, 2-20. Ma cfr. ad es. anche Liv. XLI.

tempo, di fatto cominciano a costruire l'immagine di un individuo il cui valore emblematico è destinato a superare quello storico<sup>5</sup>.

## 2. *Antico presente*

Credo che si debba gratitudine alle organizzatrici del convegno per la scelta di questo filone di studi, non sempre considerato nell'ambito delle discipline dell'antichistica – possiamo dirlo – come un tema davvero serio, quanto piuttosto una sorta di *divertissement*. Del resto, nonostante Aby Warburg, o forse proprio a causa di Aby Warburg, accade sovente la medesima cosa per quelle indagini che cercano di cogliere con efficacia e determinazione il senso profondamente storico dei modi e delle forme della continuità di figure, storie, fenomeni culturali dell'antico nei presenti successivi ad esso. Pare quasi, almeno a una certa schiera di antichisti, che l'antico per essere considerato una materia “seria”, degna di studio, debba rimanere rigorosamente confinato all'interno dei suoi limiti cronologici, di cui per altro a volte si discute animatamente, a dispetto dell'evidenza perfino banale di quanto la storia della cultura occidentale sia ricolma di antico, trabocchi di antico, abbia attinto ad esso a piene mani, quasi fossimo in presenza di un enorme calderone in cui ribolle perennemente una pozione magica – l'antico appunto –, buona per ogni tempo e ogni situazione, e di cui non possiamo evidentemente privarci<sup>6</sup>.

Per questo sono convinto, e da molto tempo, che lo studio delle forme di esistenza dell'antico nelle culture successive sia un compito a cui noi non possiamo né dobbiamo sottrarci, non solo per il contributo specifico che possiamo dare alla conoscenza del “dopo-antico”, ma anche per le nuove

<sup>5</sup> Scipione attuò esplicitamente una effettiva, per quanto prudente, costruzione della sua immagine pubblica funzionale alla creazione di un'aura speciale intorno a lui, al punto da essere messo in relazione diretta dal popolo con la sfera divina, anche se rafforzò queste credenze “con una certa arte di non negare il prodigio, né di confermarne apertamente la verità” (trad. B. Ceva), Liv. XXVI 19 (8); cfr. Plb., X 2, 2-13 e 5, 5-8.

<sup>6</sup> Ma è appunto una materia che ribolle: sulla conflittualità che del resto può ancora sollevare l'antico e la sua interpretazione nella cultura e nella politica contemporanea vd., tra gli altri, L. CANFORA, *Democrazia. Storia di un'ideologia*, Roma - Bari, 2008, in partic. 11-79; A. GIARDINA - A. VAUCHEZ, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma - Bari 2016. Solo negli ultimi decenni sta emergendo l'idea che per la prima volta nella storia il presente abbia reciso, o stia recidendo, ogni forma di legame con il passato. Volumi come L. CANFORA, *Noi e gli antichi*, Milano 2002 o S. SETTIS, *Futuro del classico*, Torino 2004, possono essere visti anche come una risposta a questo fenomeno.

acquisizioni che tale prospettiva di studi consente all'antichistica: a me pare, infatti, che lo studiare la continuità di figure e di storie dell'antico possa portare alla luce delle possibilità di significato che tali figure e tali storie già contenevano, magari sottotraccia, e che pertanto si rivelano utili per capire meglio anche la loro origine.

I due modi di "dire Scipione" di cui tratto oggi hanno poco a che fare con un tentativo di ricostruire storicamente e vorrei dire filologicamente la figura di Scipione l'Africano, e dunque in senso stretto con l'intento di fare storia. Purtuttavia, portando tale figura all'interno di un discorso artistico, in primo luogo, ma anche storico, dal momento che pretendono di ripercorrerne almeno parte della vicenda e di riprodurne il contesto, di fatto la rendono luogo e materia in cui diviene necessaria un'azione ermeneutica, anche se per forza di cose essa ha bisogno di diramarsi a livelli, anche cronologici, distinti. In effetti, entrambi i modi di "dire Scipione", che comunque partono da un presupposto storico e da una ricerca documentaria, hanno la convinzione di riferirsi con correttezza a questo personaggio.

Come già accennato sopra, Scipione è una figura, dunque una forma, dotata di un suo concreto significato storico, di una sua verità storica, e altrettanto oggettivamente di un ampio immaginario che intorno a lui si è costruito nel tempo, fino a costituire il modello paradigmatico di un tipo di condottiero, ma che proprio per questo suo nucleo di significato e di immaginario, che costituisce anche la sua efficacia narrativa, viene percepito come una materia viva e reale, che induce a essere ri-raccontata, parzialmente ridefinita, senza volontà di tradimento, all'interno di nuovi significati, di nuovi contesti, di nuovi immaginari, che mutano evidentemente la figura stessa, ma non per questo ne cancellano o ne annullano la memoria originale.

È proprio questa memoria, e dunque questa sua natura di *figura* che lo fa scegliere a Gallone e a Magni, che lo rende un modello su cui possono esercitare il loro bisogno narrativo e poetico, per quanto evidentemente i loro racconti, e dunque i loro Scipioni, procedano in direzioni molto diverse. Ma la forza dei paradigmi dell'antichità classica sta anche in questo: la fascinazione che sono in grado di suscitare, l'efficacia della loro forza allegorica sono tali che la medesima figura può essere usata anche per discorsi molto

diversi tra loro<sup>7</sup>. Pertanto la ricchezza, la potenzialità evocativa del suo essere figura, sono date dal fatto che Scipione diviene un luogo di generazione di allegorie e dunque in grado di raccontare *anche* o soprattutto altro da lui.

Il titolo del convegno, con molta finezza, declina il tema in due distinte direzioni possibili, come indica il sottotitolo “fra ideologia e tendenza”. Per forza di cose, voglio dire per l’aspetto macroscopico dei contesti culturali e delle intenzioni alla base dei due film, svilupperò in particolare l’aspetto dell’ideologia. Non per questo, tuttavia, l’ambito della “tendenza” è estraneo alle due pellicole, in particolare alla seconda. Mi pare piuttosto curioso, infatti, e non ancora abbastanza considerato, il fatto che il film di Magni esca nelle sale il 10 settembre 1971, il *Fellini Satyricon* il 18 settembre del 1969, il *Vangelo secondo Matteo* sia del 1964, mentre sempre di Pasolini nel 1967 esca *Edipo re*. Voglio dire che forse varrebbe la pena valutare l’aspetto perlomeno curioso di quanto in un periodo così cruciale e così carico di novità, per così dire rivoluzionarie, come la fase tra la metà degli anni ’60 e l’inizio dei ’70, nella cinematografia italiana ci si rivolga con una certa frequenza all’antico, per quanto in suoi aspetti molto diversi.

Appare fin troppo ovvio sottolineare come, scegliendo di raccontare Scipione, entrambi i registi avessero in mente un racconto che contenesse, e in maniera determinante, una rappresentazione del loro presente, in senso trionfalistico il primo, con un tono di riflessione dimessa e amara il secondo. Non per questo, tuttavia, il testo e la forma della narrazione escono dall’antico. L’antico è la materia necessaria, certo plastica, del racconto stesso. Infatti è l’antico che vediamo messo in scena, sia pure manipolato, trasfigurato, per certi versi anche violentato, ma nonostante ciò rimane il territorio circoscritto entro cui il racconto viene concretamente sviluppato. È sull’evidenza di questa materia, che si costruisce l’evocazione, il rimando al presente che costituisce il fine ultimo del discorso, ma che in quanto tale si genera solamente a seguito di un’operazione artistico-retorica di tipo allegorico-metaforico. Le due opere, pertanto, vanno lette come un contrappunto continuo tra antico e presente. Del resto lo scrupolo filologico, inteso nel senso di fedeltà alla vicenda storica, talvolta spinto fino alla citazione

<sup>7</sup> A. GIARDINA - A. VAUCHEZ, *Il mito di Roma*, cit., 212 ss.; L. CANFORA, *Democrazia*, cit. 25-79.

letterale delle fonti, costituisce per entrambi i registi un presupposto indispensabile per generare un'importante operazione retorica: ossia la credibilità e la correttezza della storia narrata rafforza l'efficacia della metafora prodotta. In altre parole: è dalla fedeltà alla vicenda antica che assume forza la meditazione sul presente e la sua rappresentazione formale.

Al doppio livello antico-presente a cui si è appena fatto cenno, per quanto riguarda il film di Magni occorre aggiungerne un terzo, vale a dire il dialogo che instaura, ora ironico, qualche volta sottilmente polemico, sempre profondamente disincantato, con il film di Gallone, un riferimento diretto la cui ironia si coglie immediatamente nel titolo<sup>8</sup>: da *Scipione l'Africano* a *Scipione detto anche l'Africano*, che il protagonista peraltro nel film è costretto a ribadire spesso riferendosi a se stesso, per rimarcare quanto la propria identità, la propria storia, e il proprio essere non si risolvano nel trionfo contro il nemico africano e dunque nella dimensione di condottiero; come a dire che Scipione è qualcosa di più o almeno di diverso dal suo essere solennemente e solamente "l'Africano". Che in fondo è da un lato una maniera ironica appunto per prendere le distanze dal film di Gallone, e insieme di richiamarlo come presupposto, ma anche la dichiarazione di uno sguardo che considera il protagonista una figura molto più complessa che non un semplice generale vittorioso. In effetti il film di Magni segue il personaggio nella sua parabola discendente, vittima di un contesto caratterizzato da bassi intrighi, nonché della propria ostinata dirittura morale. Nello stesso tempo, tuttavia, dobbiamo considerare che senza il film di Gallone, lo Scipione di Magni molto probabilmente non sarebbe mai esistito, per quanto appaia evidente che quest'ultimo non sia tanto una risposta o una polemica nei confronti del primo. Al contrario, il bersaglio di Magni è molto più il suo presente che non quello, ormai trascorso e sentito come desueto, di Gallone.

D'altra parte i due film scelgono non a caso di trattare due momenti molto diversi tra loro della vita di Scipione. Il film di Carmine Gallone, infatti,

<sup>8</sup> Un altro dialogo aperto è quello con il *Fellini Satyricon*, un tema che meriterebbe un'indagine esclusiva; alcune considerazioni in G.L. GRASSIGLI, "... detto anche l'Africano". *L'antichità di Roma nello sguardo di Luigi Magni*, in *L'Antico al Cinema*, a cura di P. IACCIO, M. MENICETTI, (Cinema e Storia, 13), Napoli 2009, in partic. 49-53; cfr. inoltre G.L. GRASSIGLI, *Nel tempo, tra le rovine. Stupori freudiani e stratigrafie oniriche: la morte, i frammenti, la narrazione*, in *Fellini-Satyricon: tra memoria, racconti e rovine: un sottosuolo dell'anima*, a cura di G.L. GRASSIGLI, J. REINHARDT, Napoli 2013, 39-59.

prende avvio dalla disputa interna al Senato romano circa la necessità di mantenere le legioni a difesa dell'Italia, come vorrebbe Quinto Fabio Massimo ovvero spostare la guerra al di fuori e dunque intraprendere la spedizione in Africa, una soluzione fortemente voluta da Scipione, appena nominato console e ricevuta in assegnazione la Sicilia, per la sconfitta definitiva di Cartagine. Gallone, dunque, attraverso la narrazione dell'impresa storica che culmina nella battaglia di Zama costruisce una trionfale allegoria coloniale.

Nel film di Magni, invece, l'attenzione è posta sul protagonista all'indomani della pace sancita con Antioco di Siria e sulle accuse di corruzione e di appropriazione di denaro pubblico che vengono rivolte a Scipione stesso, e al di lui fratello, che al contrario del protagonista tiene molto a essere chiamato "l'Asiatico", di cui si sottolinea con enfasi quasi caricaturale la mediocrità, e che si rivelerà in effetti colpevole, con grande sdegno del nostro Scipione<sup>9</sup>. Il film così accantona le glorie e le conquiste e si rivela una riflessione, svolta a livello più intimo e personale, sulla dimensione sempre ambigua del potere, nonché sull'ambivalenza del linguaggio politico, ovvero, attraverso la figura di un roboante Catone-Gassman, su come le questioni ideali possano in verità essere agitate come strumento di vendette personali e funzionali a obiettivi di puro potere, gettando un'ambiguità assoluta sulle istituzioni dello stato, romano nella narrazione, ma contemporaneo nella evidente operazione allegorica. Ci troviamo così di fronte a due distinti Scipione. Il primo esaltato nel suo ruolo di trionfatore, di artefice dell'espansione coloniale di Roma. Il secondo, invece, colto in una fase della vita successiva, nella quale misura quanto un moralismo strumentale possa usare valori in astratto positivi per bassi fini di conquista del potere e come l'impegno a mantenere un'assoluta dirittura morale possa rivelarsi un limite in un ambiente politico sensibile invece al compromesso e incline alla corruzione.

Appare evidente, come già accennato, il fatto che per quanto entrambi i racconti cinematografici si mantengano nell'ambito dell'antico e sostanzialmente fedeli, almeno a livello fattuale, allo sviluppo delle vicende così

<sup>9</sup> La prima opera mette in scena un periodo collocabile tra il 205 a.C. e il 201 a.C., anno della vittoria di Zama, mentre la seconda prende spunto dalle accuse mosse agli Scipioni nel 188 a.C. fino all'abbandono della città da parte del protagonista.

come delineate dalle fonti antiche, mostrino con immediatezza la loro funzione allegorica in relazione al presente; un'allegoria che viene suggerita comunque allo spettatore mediante espedienti formali, che costituiscono anche una parte integrante dei rispettivi linguaggi filmici dei due registi.

### 3. *Uno scarso successo*

Prima di percorrere le diversità dei due film, vale la pena ricordare che sono stati uniti dal comune destino di ottenere uno scarso successo commerciale, nonché un mancato apprezzamento da parte della critica: un fallimento tonante, per ciò che riguarda l'enorme sforzo produttivo e propagandistico che caratterizzò il primo Scipione, sottotraccia, invece, per quel che riguarda il film di Magni, sostanzialmente trascurato dalla critica.

Come è già stato chiaramente messo in luce, *Scipione l'Africano* fu il kolossal del regime, che superò di gran lunga, per diversi fattori, l'unico altro tentativo di questo tipo, sfociato nell'assai meno noto *l'Assedio di Alcazar*, uscito nel 1940, diretto da Augusto Genina, dedicato a celebrare con toni altrettanto trionfalistici la vittoria dei franchisti nella guerra civile spagnola. Per quanto l'intento di fondo fosse lo stesso, vale a dire l'esaltazione del trionfo del fascismo, il film di Gallone si avvantaggiava della forza allegorica di una vicenda del passato, che non solo assegnava al presente – mai rappresentato direttamente ma solo evocato – una dimensione epica, ma di per sé poteva esprimere nell'ottica fascista la dimensione fatale della realtà di Roma, ancorata a una storia millenaria, e celebrare la necessità storica della presenza di un duce, dal momento che evidentemente lo Scipione sullo schermo non faceva che evocare incessantemente la figura e l'azione di Mussolini<sup>10</sup>.

Lo sforzo espresso dal regime in questa produzione fu davvero compatto ed enorme, sostenuto da una strenua campagna mediatica. Citando da documenti dell'epoca, possiamo ricordare l'impiego (o almeno così si pretendeva) di 4000 comparse, più 1500 generici, 200 tra sarte e costumisti, 50

<sup>10</sup> Sull'evidentissimo parallelismo Scipione-Mussolini vd. G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma 1979, 398-399; cfr. G.P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione", 1929-1945*, Bari 2009, 133-135; per una lettura del rapporto tra la pellicola di Gallone e l'antico, da ultimo M. GIUMAN - C. PARODO, *L'Altro Scipione. Scipione l'Africano e il suo tempo: iconologia dell'antico nel film di Carmine Gallone*, Cagliari 2011, a cui rimando per un'ampia bibliografia.

tecnici di ripresa, per non considerare i 12000 uomini e i 4000 cavalli usati per le scene della battaglia di Zama, con 65 tecnici di ripresa, 60 elefanti di cui “gran parte ammaestrati” (non oso pensare a quelli non ammaestrati), per un totale di 255000 giornate lavorative. Alle riprese collaborarono, oltre al Ministero della Cultura, anche quelli della Guerra, delle Colonie, della Marina e dell’Aeronautica<sup>11</sup>; una presenza, quella militare, ricordata anche nei titoli di testa. Insomma, un film di regime non solo negli intenti ideologici e propagandistici, ma anche nella partecipazione dell’intero apparato, che nel trionfo militare di Roma antica si compiaceva di vedere celebrato se stesso e il proprio presunto destino di gloria. Per questo evidentemente l’insuccesso fu ancora più bruciante, perché il regime aveva messo in gioco in forme inconsuete tutte le sue forze. Eppure il momento appariva come più che mai propizio: il consenso popolare aveva raggiunto in quel tempo il massimo livello e la conquista dell’Etiopia con la pomposa proclamazione dell’impero costituiva un sottotesto formidabile alla vicenda scipioniana della conquista di Cartagine e del suo “impero”.

Possiamo pensare che almeno in parte la causa dell’insuccesso possa riconoscersi nello stesso eccessivo compiacimento autocelebrativo del regime, al punto da smontare, perché resa trasparente, l’allegoria evocata da Scipione e dalla sua storia<sup>12</sup>. In altre parole: si guardava più a Mussolini che a Scipione, così che la propaganda vinceva smaccatamente sulla narrazione, un fatto che dovette annoiare il pubblico, abituato per altro a film in cui le trame si strutturavano abbondantemente su tormentate vicende sentimentali o ai cosiddetti “film d’opera”. La presenza di Sofonisba, unica figura femminile erotizzata del film, causa di lotta tra i principi numidi Massinissa e Siface e la vicenda inventata di Velia, vittima della sessualità predatrice dell’africano Annibale, che deve espiare lo stupro subito, unici momenti in cui il film si discosta dalle fonti antiche, non bastarono evidentemente a renderlo avvincente per il grande pubblico.

<sup>11</sup> Ricavo le notizie da un opuscolo informativo dell’epoca citato in P. IACCIO, *Scipione l’Africano. Un kolossal dell’epoca fascista*, in *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, a cura di P. IACCIO, Napoli 2003, 54-55.

<sup>12</sup> Sulle ragioni del fallimento commerciale vd. P. IACCIO, *Scipione l’Africano*, cit., in part. 58-65; cfr. G.P. BRUNETTA, *Storia*, cit., 398-399; vd. anche M. GIUMAN - C. PARODO, *L’Altro Scipione*, cit., 13-19.

Lo stesso Gallone, in verità, doveva essere non solo consapevole del rischio, che tuttavia non riuscì ad evitare, in parte probabilmente per le costanti pressioni politiche a cui fu sottoposto, ma anche del fatto che il cinema raggiunge un effetto propagandistico più efficace nella misura in cui è in grado, attraverso le storie, i personaggi e il linguaggio formale utilizzato di dissimulare l'intento ideologico. In effetti ebbe a scrivere, in un articolo per una rivista tedesca:

I film non hanno bisogno di essere di propaganda per fare la propaganda. I caratteri e la fisionomia di una razza, messi con semplicità in evidenza in una vicenda cinematografica drammatica o comica; le vite di uomini illustri, le rappresentazioni delle grandi gesta di un popolo, sono i mezzi migliori per suscitare negli altri popoli la simpatia e la stima per il proprio paese<sup>13</sup>.

Di fatto, si potrebbe dire, che Gallone era ben consapevole di come il film avrebbe dovuto essere, ma per varie ragioni non seppe o non poté realizzarlo come tale.

In un contesto evidentemente assai diverso, anche il film di Magni passò senza lasciare un segno particolare nel pubblico. Trascurato dalla critica, talvolta addirittura dimenticato nelle filmografie del regista, quando non esplicitamente stigmatizzato, viene accantonato nel Morandini con un lapidario "verboso, con molti momenti di stanchezza"<sup>14</sup>. Certo, il film scorre lento, eppure, grazie anche alla scelta coraggiosa di ambientare la vicenda in un antico già diruto, la narrazione si dipana in un tono di malinconia profonda, suggerendo l'idea di un mondo in piena decadenza. Direi che forse è proprio questo aspetto, in pieno contrasto con il fervore ideologico che animava gli anni in cui il film è uscito, una delle cause del mancato successo. In una fase sociale in cui il dibattito ideologico costituiva una delle componenti più accese della vita pubblica, Magni svela attraverso la "savonarolesca" figura di Catone l'uso dell'ideologia come elemento di dissimulazione di una lotta legata semplicemente alla conquista del potere, suggerendo tra l'altro il destino inesorabilmente votato al fallimento di

<sup>13</sup> Trovo la citazione nell'importante lavoro al riguardo di P. IACCIO, *Non solo Scipione*, cit., 82.

<sup>14</sup> *Il Morandini 2020. Dizionario dei film e delle serie televisive*, Bologna 2020, 342.

un'azione politica attenta a mantenersi moralmente ineccepibile. Alle dogmatiche certezze delle ideologie che infiammavano la vita sociale il regista contrappone la virtù del dubbio, nonché la suggestione che dietro agli ideali gridati con foga si celassero intenti molto meno nobili.

#### 4. *Il gioco degli inizi*

Al di là di questa curiosa e comune sorte non fausta rispetto al responso di pubblico e critica, le diversità di tono, di linguaggio formale e direi anche di intenti allegorici appaiono di per se stesse della massima evidenza a partire dal semplice e contrastante confronto delle due sequenze iniziali, che introducono anche la messa in scena del protagonista, o meglio dei due protagonisti, dato che è difficile accomunare sotto le medesime vesti scipioniche Annibale Ninchi e Marcello Mastroianni (TAVV. 1-2).

Il film di Gallone si apre con una brevissima sequenza, che mentre definisce il presupposto storico per l'intera vicenda, nello stesso tempo introduce con chiarezza, fin da subito, anche se in maniera sapientemente allegorica, la chiave ideologica in cui l'intera narrazione sarebbe stata da leggere, ovvero di come il passato epico – ma storico e reale – costituisse l'anticipazione del glorioso destino della Roma attuale, nonché dell'aspetto legittimo delle pretese coloniali italiane. Appare, infatti, allo spettatore la vista, pur breve, anzi istantanea, di una delle più terribili sconfitte di Roma<sup>15</sup>.

La camera è fissa su un campo di battaglia: quello di Canne, in cui si ammassano i resti del massacro a cui le legioni romane sono state sottoposte dalla forza militare dello straniero Annibale, che in quanto straniero e africano, come si vedrà presto, è portatore di una potenza barbara e crudele, che costituirà uno dei contrappunti costanti nel film, con la forza ispirata da un alto senso di giustizia e persino di clemenza di Scipione; giustizia e clemenza che del resto le fonti antiche assegnavano in misura somma al condottiero romano.

<sup>15</sup>Non è difficile mettere in relazione questa fondamentale e rapidissima scena iniziale con il passo di Liv. XXII 51, che descrive all'alba del giorno seguente la sconfitta il campo di battaglia: "L'indomani, all'alba, attesero a raccogliere le spoglie e a contemplare la strage orrenda anche per un nemico, tante migliaia di Romani giacevano, fanti misti a cavalieri, come li aveva accomunati il caso o nel combattimento o nella fuga" (trad. G. Vitali).

Anche se nel film non vi si fa cenno, Scipione fu coinvolto nella immediata riorganizzazione sul posto dei resti dell'esercito romano sconfitto<sup>16</sup>.

Ma su questo campo di dolorose e ignominiose rovine si alza d'improvviso un'insegna legionaria, un segno iconico che è al contempo antico e contemporaneo, al motto di "vendicare Canne". In questa istantanea visione, nell'immediata efficacia comunicativa che solo le immagini hanno, il passato e il presente si saldano indissolubilmente agli occhi del pubblico, ormai abituato nella quotidianità a tale pervasività di simboli dell'antico nel presente, acquisendo dunque anche il codice di decifrazione di tutta la vicenda del film, storica e insieme contemporanea. Non è difficile trovare nelle espressioni grafiche popolari dell'epoca immagini in cui tale commistione sia espressa con assoluta evidenza, anzi tale commistione è una delle cifre di fondo della cultura visuale popolare diffusa dal regime<sup>17</sup> (TAVV. 3-4). Del resto il motto "vendicare Canne" richiama da vicino uno dei tanti slogan ideologici diffusi in ogni modo dal fascismo, così come incorpora in sé il tema assai comune e popolare, su cui tanto si insistette all'inizio, della vittoria mutilata o tradita, e dunque dell'ingiustizia a cui Roma deve – così come dovette nel passato – riparare. Si tratta, dunque, della pretesa propagandistica di una storia che si ripete identica e della riproposizione in altra forma di uno slogan assai ribadito a sostegno della politica coloniale: "ritornare dove già fummo"<sup>18</sup> (TAV. 5).

Se Canne costituisce il presupposto esplicito della vicenda, la narrazione inizia repentinamente alcuni anni dopo, nel momento in cui a Scipione, proclamato console, viene assegnata la Sicilia<sup>19</sup>. Con un netto salto le immagini ci portano nel centro di Roma, caratterizzato da una monumentalità e da una grandiosità di spazi enfatica e in alcune inquadrature anche superiore a ciò che dovette essere in realtà. Una folla di popolani si accalca in attesa dell'arrivo dei Senatori convocati in ordine alla gestione della guerra contro Cartagine e all'assegnazione degli incarichi militari ai consoli.

<sup>16</sup> Liv., XX 53.

<sup>17</sup> Vd. al riguardo M. GIUMAN - C. PARODO, *Nigra subucula induti. Immagine, classicità e questione della razza nella propaganda dell'Italia fascista*, Padova 2011, in partic. 165-195 e 311-348.

<sup>18</sup> M. MUNZI, *L'epica del ritorno. Archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma 2001.

<sup>19</sup> Liv. XXVIII 38, 12-13, nel film, diversamente da quanto affermato da Livio, la Sicilia viene assegnata a Scipione per sorteggio. Sulle manovre per la destinazione senza sorteggio a Scipione della Sicilia, nonché del permesso di passare in Africa, vd. Liv. XXVIII, 40, 1-2, nonché XXVIII, 45, 1-9.

In questo modo il regista può introdurre in maniera eclatante Scipione, che appare dall'alto di una ripida scalinata, da cui scende tra due ali di folla osannante e impegnata nel "saluto romano" fascista, un esempio ulteriore della fittizia, per quanto efficace, proiezione dell'antico sul presente (TAV. 6). L'importanza di un momento iconico come questo non consiste solo nell'assimilazione Scipione-Mussolini, ma è data soprattutto dalla diffusione incessante nella cultura visuale sia pubblica sia popolare di immagini in cui si coltiva artificiosamente il nesso romanità-fascismo mediante contaminazioni iconografiche in cui l'antico entra nel presente e allo stesso modo il presente entra nell'antico, suscitando così l'idea di un flusso continuo, di un tempo capace di contenere simultaneamente la romanità antica e quella attuale (TAV. 7).

Tornando alla scena iniziale, si capisce subito che la folla è composta soprattutto da contadini provenienti da diverse aree dell'Italia centrale e da reduci delle guerre iberiche, che invitano Scipione a muovere guerra a Cartagine, dichiarando il proprio sostegno e la propria volontà di partecipazione. Il ruralismo, la guerra di popolo, la partecipazione collettiva all'impresa coloniale, sono dunque concetti della propaganda contemporanea che vengono tradotti nella vicenda militare dell'antica Roma. Tra l'altro in questa scena si cita pressoché alla lettera un passo di Livio, attraverso la voce di singoli popolani che offrono a nome delle proprie città, aiuti per la campagna in Africa contro Cartagine<sup>20</sup>.

Di tutt'altro tenore appare l'apertura del film di Magni. I titoli di testa scorrono sull'immagine fissa di un elmo romano: "l'elmo di Scipio", ovviamente. Si scopre subito dopo che l'elmo è indossato da una bambina, Cornelia, futura madre dei Gracchi, la figlia del protagonista, che dialoga, deridendolo, con un ragazzino perduto innamorado di lei: il futuro Scipione Emiliano. La scena si svolge nell'atrio di una domus completamente diruta, così come già cadente e in distruzione apparirà tutta l'ambientazione del film: ruderi, edifici diroccati immersi tra erbacce e in una natura inselvaticata, lacerti di decorazione pittorica, spezzoni di colonne e di architetture... Lo spettatore viene messo di fronte a un vero e proprio paesaggio di rovine. Si tratta di una scelta di straordinaria efficacia estetica e comunicativa, che attua una dislocazione particolare, per cui nell'immediatezza della

<sup>20</sup> Liv. XXVIII, 45, 14 ss.

percezione dell'aspetto formale è già evocato l'intreccio dell'antico e del presente. A differenza dell'intreccio proposto in età fascista, tuttavia, in questo caso è funzionale a trasmettere un'ineludibile idea di decadenza, che attanaglia così l'antico come il presente a cui si allude continuamente<sup>21</sup>.

Il tono dissacrante che accompagna un certo cinema d'autore italiano si evidenzia subito nell'aspetto domestico della prima scena, in cui i due bambini vengono rimproverati da Emilia, moglie di Scipione, che termina affermando – rigorosamente in romanesco - “che brutto carattere ‘sti Scipioni. Sei peggio di tuo padre”.

La scena si chiude, per aprirsi con un'inquadratura a piano medio di Scipione (Marcello Mastroianni), che sempre in romanesco – il romanesco sarà l'unica lingua del film, parlata in Senato, nella vita quotidiana, da Giove e perfino da Massinissa – afferma: “E si capisce... perché io Publio Cornelio Scipione detto anche l'Africano ho un brutto carattere”. Il campo s'allarga e vediamo che il protagonista sta parlando ai Senatori, che sono raccolti non nella curia o in un tempio, ma all'aperto in una sorta di boschetto, circondato da edifici cadenti. L'impatto con l'antichità non potrebbe essere più straniante. Oltre all'introduzione dei personaggi principali - alla discussione prendono parte poi Marco Porcio Catone, “censore da burla”, e Scipione l'Asiatico, portato in scena dal fratello di Mastroianni, Ruggero -, si chiarisce subito la questione principale della storia: l'accusa sostenuta da Catone del furto di cinquecento talenti pagati come tributo a Roma da Antioco di Siria, che i due fratelli hanno da poco “sconfitto”<sup>22</sup>.

Ricostruzione scenografica gigantesca e magniloquente rispetto a un ambiente diruto, scene di massa rispetto a scarni interni domestici, pomposità del gesto e della parola rispetto a una lingua vernacolare, musica assordante che ingloba spettatori ed immagini in un flusso unico rispetto a un sottofondo d'ambiente, spesso eseguito dal solo flauto di Severino Gazzelloni (autore della colonna sonora), non sono che alcune delle immediate e radicali differenze di linguaggio – né avrebbe potuto essere altrimenti – che stigmatizzano la differenza d'intenti e che in qualche modo svelano la vo-

<sup>21</sup> G.L. GRASSIGLI, “... detto anche l'Africano”, cit., 45-62.

<sup>22</sup> Plb. XXIII 14; Gell., *N.A.* IV, 18, 3-5; Liv. XXXVIII 50, 5-51.

lontà dissacrante del secondo, non solo rispetto al primo, ma anche al carattere austero della storia raccontata e ai valori messi in gioco, sia in relazione all'antichità, sia in relazione al presente, dato che i due mondi, come detto, anche a livello formale sono strettamente connessi. Oltre a ciò, va considerata la contrapposizione del secondo, che si smarca esplicitamente dal linguaggio tipico del kolossal.

Anche le immagini a cui è affidata la comunicazione commerciale del film, del resto, non fanno che raccogliere con grande efficace sintesi i presupposti radicalmente differenti che stanno alla base delle due opere (Tavv. 8-11).

Vorrei sottolineare di sfuggita come il linguaggio formale del film di Gallone sia da addebitare alla funzione ideologica e propagandistica del film stesso e alla evidente volontà del regime; ma tale linguaggio è quello dei cosiddetti kolossal, molti dei quali prodotti successivamente dall'industria cinematografica statunitense, un fatto che dovrebbe in ogni caso far riflettere sulla forza del linguaggio formale e sui suoi veri significati, espliciti o meno. Ma tutto ciò evidentemente ci porterebbe fuori strada, rispetto al tema del convegno.

### 5. *Le storie*

Come visto il film di Gallone fissa fin da subito prima di tutto attraverso il discorso per immagini l'allegoria Scipione-Mussolini, nonché il loro rappresentare pienamente la volontà popolare, e dunque il doppio valore della storia, che il pubblico deve seguire da un lato come pertinente alla Roma antica, ma nello stesso quale espressione del destino imperiale dell'Italia contemporanea. D'altra parte è stato scritto che il film, e Scipione in particolare «[...] vuole essere la più ambiziosa metaforizzazione della figura di Mussolini lanciata nel pieno del progetto imperiale»<sup>23</sup>. Peraltro, ci si è anche giustamente interrogati su come mai nel momento di produrre uno sforzo propagandistico così elevato, dopo che si era tanto insistito sulla figura di Augusto, si sia finiti col scegliere come protagonista la figura di Scipione<sup>24</sup>. Sono state ben individuate ragioni che hanno reso il fondatore

<sup>23</sup> G.P. BRUNETTA, *Storia...*, cit., 398; cfr. anche M. GIUMAN - C. PARODO, *L'Altro Scipione*, cit., in partic. 13-19 e 61-68, con bibl. prec.

<sup>24</sup> Devo lo spunto a uno dei revisori anonimi, che qui ringrazio.

dell'impero un personaggio poco adatto alle suggestioni del linguaggio cinematografico<sup>25</sup>. Inoltre, la prossimità cronologica con le conquiste coloniali in Africa, la necessità di proiettare un'aura di condottiero eroico su Mussolini e la "coabitazione" con Vittorio Emanuele III rendevano verosimilmente inadatta la figura di Augusto quale paradigma mitico del dittatore, perlomeno nella dimensione esplicita del linguaggio cinematografico.

Per tornare alla pellicola, ben presto il film definisce la personalità di Scipione secondo quelle caratteristiche che le stesse fonti antiche non disinteressatamente ci forniscono: adorato dal popolo, coraggioso e spregiudicato come comandante, geloso custode della segretezza dei suoi piani, amico dei soldati (inutile ricordare il discorso in Liv. XXVI 41 in cui si dichiara fortunato per poter ringraziare i soldati per ciò che hanno fatto prima che lui ne diventasse il comandante), giusto e clemente (una fama che si costruisce anch'essa durante le imprese spagnole)<sup>26</sup>. Tutte queste qualità si contrappongono alla personalità di Annibale, che al contrario, appare a capo di un esercito mercenario, che combatte per il soldo e non per la patria, violento anche con i propri soldati, e dunque ancor più con i nemici, a cui non risparmia nessuna nefandezza.

In questa costruzione della figura di Scipione, sia per via diretta che per opposizione col comandante nemico, si cita di sfuggita un altro episodio narrato nelle fonti, secondo il quale avendo ricevuto in dono dopo il saccheggio di Cartagena una ragazza bellissima, Scipione, pur sensibile al fascino femminile, non solo la restituì al padre, ma avendo saputo che ella era promessa sposa del capo di una popolazione locale, Allucio, fece loro ricchi dono nuziali<sup>27</sup>.

Su questo episodio si costruisce nel film, per contrasto, la vicenda della nobile romana Velia che, rapita insieme al marito in una scorribanda delle truppe di Annibale, venne donata ad Annibale stesso, che ovviamente le usò brutale violenza, dannandola in questo modo per tutta la vita, secondo una mentalità di genere che oggi troveremmo ripugnante e che costituirebbe un'altra interessantissima chiave di lettura molto utile del film. Proprio per

<sup>25</sup> M. RAVALLESE, *Ottaviano e il cinema: storia di un non protagonista*, in *Augusto dopo il bimillenario. Un bilancio*, a cura di S. SEGNI, Milano 2018, in partic. 297-302.

<sup>26</sup> Vd. *supra* n. 3.

<sup>27</sup> Liv. XXVI 50, Plb. X 19.

la violenza subita, Velia – a parte l'ammaliatrice Sofonisba – è l'unica figura femminile collocata, in modo assolutamente detestabile, in una dimensione connotata eroticamente.

Così come la figura di Scipione, anche la vicenda si dipana secondo le tappe che le fonti latine, vorremmo dire con la stessa enfasi, rimarcano, giocando continuamente tra la civiltà e la compostezza che caratterizzano il comportamento dei Romani e la violenza e la barbarie che muovono invece le azioni dei Cartaginesi. La discussione in Senato che apre la storia tra coloro che al seguito di Quinto Fabio Massimo osteggiano il progetto di Scipione di portare la guerra in Africa e coloro che invece, al pari del popolo, desiderano ardentemente questa guerra, di difesa e coloniale insieme, appare comunque austera e solenne, in contrasto con le dispute rissose che contraddistinguono il consiglio degli anziani cartaginese.

Ugualmente un clima sereno e gioioso caratterizza l'accorrere degli alleati italici ad arruolarsi nelle truppe di Scipione, in una festosa atmosfera di fervore patriottico, alla stessa maniera dei reduci di Canne, confinati in Sicilia, ma desiderosi di vendetta e di riscatto, che si arruolano imponendosi quasi a forza nelle legioni in partenza per l'Africa. La costruzione ideologica fascista del ruralismo, che trova la sua conseguenza attuale nel tono da strapaese che ancora caratterizza molte delle rappresentazioni e delle autorappresentazioni italiane, dell'affermazione "spiritosa" e apparentemente giocosa del linguaggio vernacolare a dispetto della lingua nazionale, si concretizza nell'immagine dei gruppi spontanei che dalle campagne partono per andare ad arruolarsi, ingrossandosi lungo la strada e salutati per via dalla popolazione festante. Ma è il modo in cui anche Scipione viene fatto partire per la guerra: una missione fatale e insieme leggera, confortata dal lieto saluto agli affetti familiari, un destino da compiere che non ha nulla di tragico, ma semmai l'animo lieve e gioioso di un'avventura virile da compiere. L'ideologia e la temperie culturale fascista costituiscono la forma costante del racconto, attento tuttavia a non discostarsi dalla narrazione prodotta dalle fonti antiche. Viene da dire che le qualità evidenti di Scipione non sono che l'espressione somma di virtù che, se in lui giganteggiano, di fatto appartengono al popolo italico, in grado di esprimerle non appena il condottiero voluto dal destino lo chiama a raccolta.

Ci si allontana dalle fonti antiche, invece, per ciò che riguarda la vicenda dei rapporti tra Massinissa, Siface e Annibale, in cui vengono meno tutte le

ragioni politiche, giocando la questione dell'alleanza piuttosto sulla bellezza fatale e dannata, da vera *dark lady*, di Sofonisba, non a caso l'unica altra donna erotizzata del film. Si tratta non solo di venire incontro ai gusti del pubblico, troppo abituato a vicende incentrate su questioni esasperatamente sentimentali, ma anche un modo per rappresentare gli abitanti dei territori da conquistare, alleati o nemici che fossero, come estranei alla dimensione politica, e vittime piuttosto di pulsioni istintuali e per così dire arcaiche, che danno vita a una società disordinata, dato che è una donna a orientare le scelte politiche. Ancora una volta le due dimensioni temporali finiscono con il coincidere: le caratteristiche barbare dei Cartaginesi sono le medesime dei popoli africani conquistati o ancora da conquistare.

La bella, voluttuosa e assolutamente antiromana principessa cartaginese è non solo causa del dissidio tra il giovane Massinissa e l'anziano Siface, ma anche l'elemento che condanna Siface stesso, un tempo amico di Roma e di Scipione, con dolorosa umana partecipazione del comandante romano, ma rischia anche di rovinare la solida amicizia tra il condottiero romano e Massinissa, salvata solo dal provvido suicidio di Sofonisba stessa.

Mi pare inutile, invece, soffermarsi sui lunghi e noiosi momenti della battaglia, in cui appare evidente l'immane sforzo profuso dalla produzione, in cui l'effetto di proiezione dell'antico sul presente, per quanto trasfigurato, è manifesto in tutta la sua potenza. Del resto, come già detto, è fresca la conquista dell'Etiopia, con tutta l'enfasi propagandistica di immagini, racconti, musiche che il pubblico senza difficoltà poteva fondere con la grandezza, la forza, l'eroismo filmico delle legioni romane.

Data l'epoca in cui venne girato il film di Magni, caratterizzata da grande tensione politica e violenza sociale nel nostro paese, ci si sarebbe potuti aspettare un'opera che smontasse in qualche modo il mito del condottiero e che si rapportasse più esplicitamente e polemicamente con il lavoro di Gallone. Invece, pur regalandosi e regalando al pubblico più consapevole alcune citazioni che definiscono comunque un rapporto contrastivo tra i due lavori, Magni sceglie una strada molto diversa.

Significativamente, si potrebbe dire che il film di Magni comincia là dove termina quello di Gallone. Il disincanto, l'ironia, il costante *understatement* di Mastroianni, disegna infatti uno Scipione alla fine della sua parabola politica, carico di gloria, ancora assolutamente fedele allo stato, ma accusato da un soverchiante Catone di corruzione e di sospetta connivenza con il

nemico, pure sconfitto, ossia Antioco III di Siria, presso cui, tra l'altro, si era rifugiato Annibale. La storia, pertanto, si concentra sulla parte finale della vicenda di Scipione.

Anche in questo caso, con fedeltà rispetto alle fonti antiche, si segnala il favore popolare e delle legioni di cui gode Scipione. “Le legioni di Roma sono con te”, grida un comandante a Scipione, dopo averlo fatto salutare dai soldati in armi. Ma Scipione risponde, “Buoni, state buoni”. E poi, tra sé, “Altrimenti ci scappa pure la guerra civile”.

L'impeto guerriero del film di Gallone si esaurisce in quello di Magni, che ci mostra un condottiero attento a stemperare tutte le tensioni politiche che possano minacciare la repubblica, e dunque ben lontano dai timori di un rancoroso Catone, tutto intento a sminuire la figura del protagonista in parte perché teme che il consenso attorno a lui possa trasformarsi in un pericolo per le istituzioni, ma soprattutto perché vuole apparire egli stesso arbitro della situazione politica.

La parte finale della vita di Scipione, la sua parabola discendente, costituisce per il regista l'occasione per riflettere sulla pratica della gestione del potere e sull'uso strumentale di ideologie e di valori apparentemente nobili, ma usati in verità a fini di una battaglia per un'affermazione personale. L'eroe incorrotto, colui che ha dedicato la propria vita al bene e alla grandezza dello stato diviene un peso per lo stato stesso e anche per le persone che gli stanno intorno (la moglie, Emilia, lo abbandona, perché stanca di avere a che fare non con Scipione, ma con l'immagine pubblica che è stata costruita attorno a lui).

E allora è Giove stesso, con cui del resto nelle fonti antiche si suggerisce che Scipione intrattenesse rapporti diretti e segreti, a intervenire per illustrare in sintesi il senso complessivo della situazione: “Mercurio ruba, Venere fa la mignotta, e Marte non disarmo [...] Senti come puzza [Roma], è anche la vecchiaia, ormai ha fatto i cinquecento anni dalla fondazione”.

Ed è un senso di ironia amara, privo di ogni speranza.

Quanto la caratterizzazione di Mastroianni si contrappone a quella ducesca di Annibale Ninchi, tanto l'ambientazione dimessa scelta da Magni è assolutamente lontana dalle eclatanti ricostruzioni della Roma imperiale in cui si svolge il film di Gallone. Magni, infatti, con una scelta a mio avviso non compresa dalla critica, decide di ambientare la sua storia in un'antichità già diruta, già divenuta rovina. Si tratta dei resti dell'antichità – per lo più

appositamente ricostruiti – come appaiono oggi dinanzi ai nostri occhi. Il passato, dunque, per quanto evidente e reale nella storia narrata, negli abiti dei protagonisti, negli oggetti quotidiani, nel contesto architettonico e spaziale si fa invece eco, ricordo. Si tratta di un modo molto raffinato e suggestivo di ottenere lo stesso risultato cercato in altro modo da Gallone: il ribaltamento del passato sul presente, l’attualizzazione dell’antico, l’espressione evidente dei due livelli a cui il film deve essere guardato. Una scelta, geniale a mio avviso dal punto di vista del linguaggio formale, a cui non è estranea l’eco di certe ambientazioni del *Satyricon* felliniano, uscito appena due anni prima. Ma non è questo il solo risultato di questa scelta straniante.

Il paesaggio di rovine in cui si svolge il film, se attualizza la storia, nello stesso tempo diventa lo specchio diretto della condizione presente dell’Italia, del disfacimento dello stato nelle sue istituzioni, nella corruzione del ceto dirigente e nella violenza politico-sociale (ricordo di sfuggita che risalgono al 1969 l’esplosione della bomba al padiglione della Fiat alla Fiera di Milano, la strage di Piazza Fontana con le concomitanti esplosioni di tre bombe in diversi luoghi di Roma, l’altra bomba inesplosa in una sede della Banca Commerciale Italiana in piazza della Scala sempre a Milano, per chiudere qui un elenco tragicamente ben più lungo che si sviluppa nel corso di vari anni, un fenomeno ormai storiograficamente definito con il nome di “strategia della tensione”).

Al di là delle perfino ovvie e radicali diversità tra le due pellicole, l’uscita di scena notturna e quasi clandestina di Scipione, che parte – innocente, rassegnato e sdegnato insieme – pare chiudere in un certo senso entrambi i film.

Liberata dagli ingombranti panni fascisti che il regime le aveva cucito addosso, la figura di Scipione in Magni assume quelli moderni e civili del servitore dello stato, divenuto tuttavia scomodo, se non pericoloso, per lo stato stesso, perché è proprio l’etica civile ciò che la nuova Roma, già decadente – che “puzza” dice Giove –, in rovina e divorata da ideologie funzionali alla pura conquista e conservazione del potere, non riconosce più, proprio come quella antica.

Insomma lo Scipione di Magni assume quasi i panni di un “eroe borghese”, e dunque anti-ideologico, che proprio in quanto eroe è destinato alla sconfitta, perché la nazione ha scelto una via diversa: quella “catoniana” del moralismo ideologizzato del discorso politico, che serve in verità a nascondere piuttosto la decadenza e la corruzione.

Ho cominciato sottolineando come Scipione sia divenuto nel tempo una *figura*. Senza mai tradirne completamente la verità storica, i due film producono evidentemente due Scipioni molto diversi, per quanto entrambi frutto di due proiezioni ideali volte al presente, debitamente ricontestualizzate, costruite sui valori che le fonti antiche gli riconoscono, e che proprio per questo, potremmo anche dire, hanno contribuito per prime a costruire, idealizzandone la figura stessa.

Direi che, se inteso come proiezione di valori civili che mettono lo stato, e dunque le istituzioni pubbliche, al di sopra di tutto, Scipione non ha perduto la sua forza simbolica. Sarebbe bello pensare che è proprio per questo che lo conserviamo ancora nel nostro inno nazionale.

Ma mi pare evidente che non sia vero.



Annibale Ninchi

3725  
S. F. F. Edtt.

E.N.I.C.

TAV. 1 – Annibale Ninchi nelle vesti di Scipione.



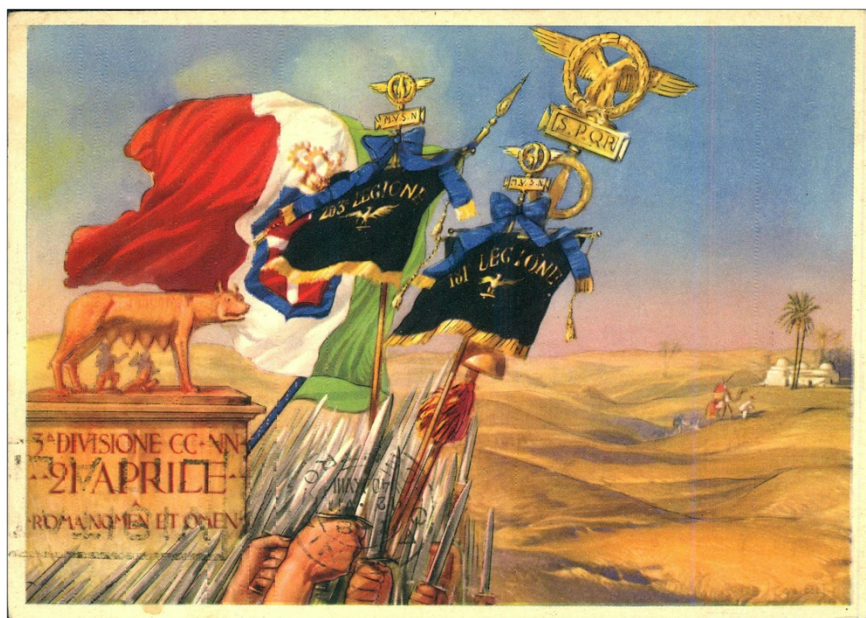
 alamy stock photo

E1029A  
www.alamy.com

TAV. 2 – Marcello Mastroianni nelle vesti di Scipione.



TAV. 3 – Cartolina postale della Scuola Militare di Roma.



TAV. 4 – Cartolina Postale militare.



TAV. 5 – 1932: francobollo da L. 0,75 della serie “Decennale della marcia su Roma.



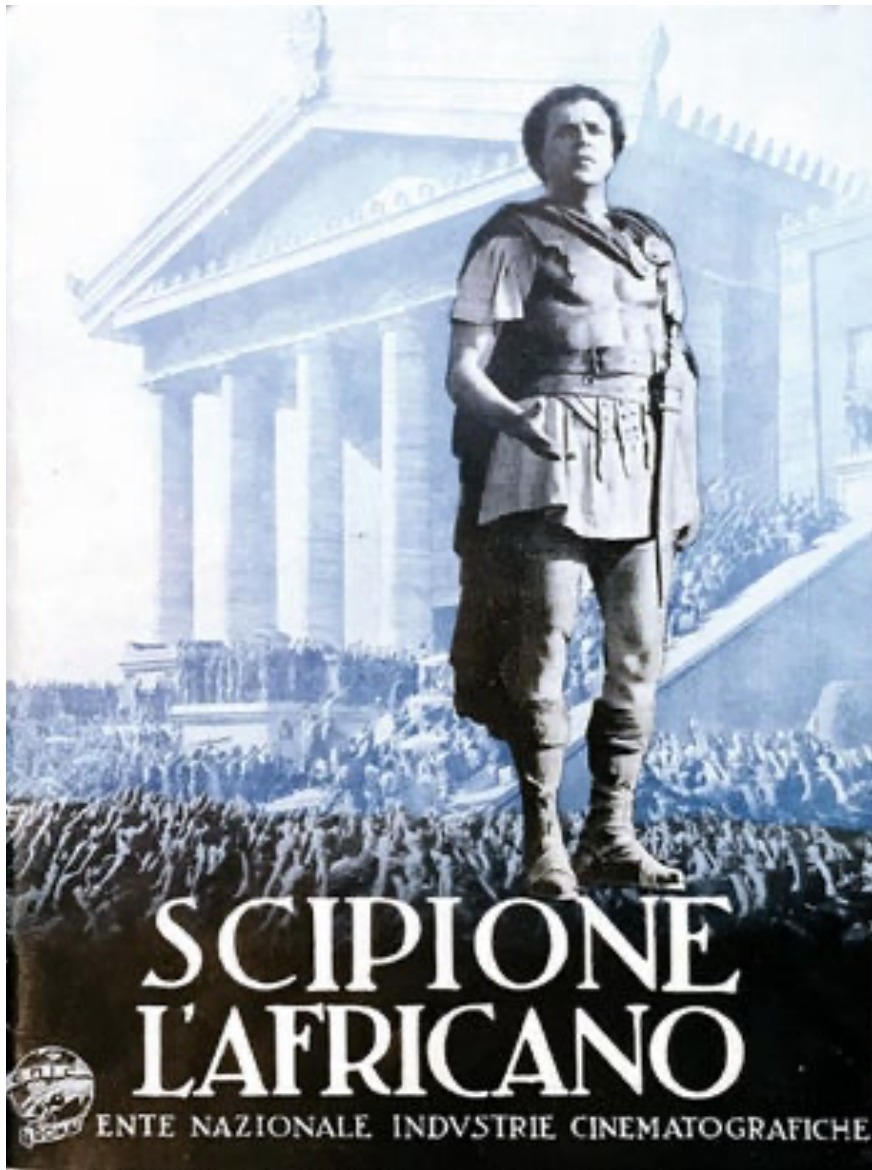
TAV. 6 – Apparizione di Scipione, da *Scipione l'Africano*.



TAV. 7 – 1923: francobollo da L. 0,30 + 0,30 della serie “pro cassa di previdenza delle camicie nere”.



TAV. 8 – Locandina del film *Scipione l'Africano*



TAV. 9 – Locandina del film *Scipione l'Africano*.



TAV. 10 – Locandina del film *Scipione detto anche l'Africano*.

TAV. 11 – Locandina del film *Scipione detto anche l'Africano*.

*Abstract*

La figura di Scipione l'Africano è stata variamente utilizzata in diversi momenti della storia della cultura occidentale, un fatto che esprime bene la capacità di significare della figura stessa. In questo intervento si analizzano le due diverse ricostruzioni, entrambe molto aderenti alla lettera delle fonti antiche, proposte in due film girati in fasi molto diverse della storia italiana, quello di Gallone e quello di Magni. Se nel primo il personaggio viene concepito come trasparente allegoria della figura di Mussolini in relazione alla fondazione del cosiddetto impero fascista, nel secondo Scipione, raccontato nella parte finale della sua parabola politica, appare piuttosto lo strumento per l'espressione del carattere ambiguo e oscuro del potere, di cui lo stesso Scipione appare vittima.

The culture of the Western world has variously used the figure of Scipio Africanus in many different moments of its development: a sign of the semantic richness of this figure. My main aim is to reanalyze the two different interpretations proposed in Carmine Gallone's and Luigi Magni's movies (1937 and 1971), both of which very close to the ancient sources. In the first Scipio is used as clear allegory of Mussolini, particularly in the relationship with the foundation of the so called fascist Italian empire. In the second one Scipio is thought as a victim of the dark and ambiguous character of the power.



Articolo presentato nel dicembre del 2019. Pubblicato online in luglio 2021.

©2021 by the Author(s); licensee Accademia Peloritana dei Pericolanti (Messina, Italy).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti - Classe di Lettere Filosofia e delle Belle Arti  
XCVI 2020

DOI: 10.13129/2723-9578/APLF.2.2020.57-87



ROBERTO CRISTOFOLI

Cleopatra e la fine della Repubblica.  
Questioni e ricostruzioni storiche nel film di Mankiewicz

Andato in scena per la prima volta a New York nel giugno del 1963 dopo un lavoro di poco meno di tre anni dapprima a Londra e poi soprattutto a Roma, Anzio ed Ischia, nel 1964 venne presentato anche in Italia il film *Cleopatra* di J.L. Mankiewicz, per la seconda parte ispirato al libro di Carlo Maria Franzero *La vita e i tempi di Cleopatra* (1958) oltre che costruito ovviamente nella sua interezza sulle fonti classiche, e prodotto dalla 20<sup>th</sup> Century Fox con un costo spropositato (più di 40 milioni di dollari dell'epoca, non compensati dagli incassi).

Il film, ascrivibile al genere *peplum* e di durata superiore alle tre ore, annoverava i migliori tra gli attori del momento, a cominciare dai protagonisti: Liz Taylor, sulla soglia dei trent'anni, nel ruolo di Cleopatra, e Richard Burton in quello di Marco Antonio; come è noto, i due attori divennero durante la lavorazione del film una coppia anche fuori dal set. Gli attori, i costumi, le comparse, il materiale di scena, le scene di battaglia, le imbarcazioni, gli animali, resero immortale l'impatto di questo film sull'immaginario dell'epoca; la ricostruzione scenografica è accurata, e, a prescindere da quegli anacronismi palesemente volontari, solo pochi particolari sono inconsapevolmente sfuggiti al vaglio del regista e dei collaboratori (tra questi, l'anacronistico orologio da tavolo che Ottavia mostra ad Antonio nel corso di una cena). Il film venne poi girato con la tecnica – da poco introdotta dalla stessa 20<sup>th</sup> Century Fox – del Cinemascope, che, applicando un anamorfizzatore, facilitava la creazione di fotogrammi con campo visivo molto esteso e nei fatti raddoppiato (2,35:1).

Il film di Mankiewicz si poneva sulla scia di un ritrovato interesse per le vicende di cui tratta, iniziato proprio con il lungometraggio che lo stesso regista aveva dedicato a Cesare poco prima della metà degli anni Cinquanta;

un interesse che si era poi amplificato con gli anni Sessanta, in Italia soprattutto grazie a Sergio Grieco.

La figura di Cleopatra è stata comprensibilmente un soggetto preferito tra quelli della storia antica. La sua fortuna cinematografica iniziò nel 1912, a livello ancora di cinema muto, con il film di Charles Gaskill, mentre qualche anno dopo, nel 1917, la stessa 20<sup>th</sup> Century Fox portò sugli schermi la *Cleopatra* di Gordon Edwards, con la regina d'Egitto caratterizzata da una sensualità che rasenta la parodia e marca la difficoltà di un'identificazione con le istanze delle donne contemporanee, che del resto era al di là della temperie storica e degli intenti del prodotto. La *Cleopatra* di Cecil De Mille, del 1934, fu poi la protagonista – impersonata da Claudette Colbert – di un film in sonoro, che la vede sempre cangiante in un'emozionalità che alterna tinte drammatiche a tinte più naïf, che possono destare una involontaria comicità nello spettatore, nella cornice di un erotismo del resto congeniale ad una delle più avvenenti attrici del momento: la contrapposizione tra le matrone romane e l'emancipata donna egiziana è volutamente accentuata nel film, in cui il trattamento di Marco Antonio finisce per essere poi caricaturale. Il film contrae debiti d'ispirazione nei confronti della commedia di fine Ottocento di G.B. Shaw, il cui trattamento della regina d'Egitto le toglieva parte del fascino della seduttrice consapevole per fare maggiormente leva sulla sua imprevedibilità capricciosa, atta a destare tenerezza negli uomini.

Si è spesso guardato alla *Cleopatra* di Mankiewicz come ad un film diviso in due parti sostanziali: *Cleopatra* e *Cesare* – quella preferita dalla critica –, e poi *Cleopatra* e *Antonio*, con la regina d'Egitto che, già ambiziosa nella prima parte, nella seconda parte del film si dimostra molto più autoconsapevole ed emancipata, mentre Marco Antonio perde terreno sul piano della autorevolezza e della lucidità politico-militare, parallelamente all'intensificarsi della sua passione per Cleopatra, che lo induce a subordinarsi ai suoi voleri, come nel caso delle donazioni territoriali e della fuga dal mare di Azio. Il cosiddetto “doppio intreccio” che caratterizza molti film di questa tipologia, consistente nell'inserimento, all'interno di una cornice riconosciuta come storica, di vicende spesso private che appartengono a un piano di fantasia, in questo caso è limitato, e al più può consistere nell'attribuire ai personaggi un approccio talora non comprovato a vicende che però, nella loro ossatura generale, tendono a rimanere come le fonti le attestano.

Il film di Mankiewicz prende le mosse dall'esito della battaglia di Farsalo dell'agosto del 48: il vincitore, Cesare, osserva rattristato il rogo dei morti sul campo di battaglia, mentre lo sconfitto, Pompeo, è fuggito, cercando vanamente protezione in Egitto presso la corte di Tolomeo XIII; quest'ultimo, su istigazione dell'eunuco Potino, lo fece uccidere alla fine di settembre.

Cesare arriva ad Alessandria all'inizio dell'ottobre del 48: nel film, il nome di Cleopatra è per la prima volta introdotto dallo stesso Tolomeo XIII alle orecchie del vincitore di Farsalo come quello di una morta; poi Potino precisa che Cleopatra era invece fuggita da Alessandria in seguito ai contrasti con il fratello Tolomeo XIII. Cesare, dal canto suo, voleva che Tolomeo e Cleopatra regnassero insieme.

Cleopatra appare a Cesare in una maniera scenografica: è portata da un suo servo, Apollodoro, che si spaccia per mercante di tappeti, avvolta entro uno di questi<sup>1</sup>. L'incontro tra i due, con l'attrazione spiccata che la donna esercita su di lui, nel film è a monte della decisione di Cesare di esaudire la richiesta di Cleopatra: essere reinsediata sul trono d'Egitto, e come regnante unica; ma nella realtà storica Cesare in un primo momento combinò il matrimonio tra Cleopatra, che aveva superato i vent'anni, e il fratello non ancora dodicenne Tolomeo XIV.

Cleopatra nei confronti di Cesare si pone da subito in una maniera tutt'altro che remissiva, e solo nel prosieguo del loro rapporto mostrerà una riverenza ed una ammirazione crescente: ma al loro primo colloquio la regina non manca di precisare a Cesare che lui era suo ospite, e lei non era la sua prigioniera, tanto più che la grandezza di Roma si fondava sulle ricchezze dell'Egitto.

La volta in cui Cesare disattese un appuntamento con Cleopatra, lei lo rimproverò aspramente, comunicandogli peraltro di averlo visto piangere, al mattino, davanti alla tomba di Alessandro Magno: un'ammirazione, quella di Cesare per il Macedone, che in realtà è attestata dalle fonti come sorta nel 61 durante la sua propretura nella Spagna Ulteriore, mentre leggeva un libro sulle imprese di Alessandro e si rammaricava che alla stessa età di quello non avesse ancora compiuto nulla di notevole<sup>2</sup> – ciò che nel film stesso, più avanti, il regista mostra di sapere bene.

<sup>1</sup> Plutarco, più prosaicamente, parlò invece di uno *στροματόδεσμος*, un sacco con l'arredo per il letto (*Caes.* 49,2).

<sup>2</sup> Plut., *Caes.* 11,5-6.

La trama del film, proseguendo, vede Cesare (impersonato da Rex Harrison) alle prese con il *bellum Alexandrinum*: nel corso degli scontri connessi, Cesare fece incendiare le navi egizie, e il fuoco si propagò verso la città con esito nefasto per la celebre Biblioteca di Alessandria<sup>3</sup>. Cleopatra andò allora su tutte le furie, e affrontò Cesare definendo i Romani “un’accozzaglia di barbari”.

La guerra alessandrina venne conclusa vittoriosamente da Cesare alla fine di marzo del 47, ma il vincitore non ebbe alcuna fretta di lasciare l’Egitto: intraprese un viaggio lungo il corso del Nilo assieme alla regina reinsediata sul trono<sup>4</sup>. Nell’evolversi del rapporto con Cleopatra, il Cesare di Mankiewicz si confessa presago del fatto che sarebbe stato pugnalato, e afferma di fidarsi solo di Marco Antonio<sup>5</sup>: in questo modo, viene introdotto il co-protagonista della seconda parte del film, che invece nella prima entra in scena dopo circa un’ora, ad annunciare alla moglie di Cesare, Calpurnia, quello che è presentato come il matrimonio tra Cesare e Cleopatra, pur stemperandone il significato. Stupisce come nelle analisi del film non sia stato adeguatamente sottolineato il carattere di “traduzione” che la parola matrimonio in questo caso riveste, designando una relazione amorosa presa molto sul serio in nome della ragion di Stato, e che avrebbe portato al probabile concepimento di un figlio: pur se Cleopatra dovette presentarla come una ierogamia<sup>6</sup> fra lei stessa identificata con Mut e Cesare trasfigurato in Amon, almeno a Roma e a livello di diritto romano quella tra Cesare e Cleopatra restò invece, come detto, una semplice relazione amorosa.

Come asse portante della sua strategia politica, animata dal progetto di unificare l’Egitto e Roma in un solo impero dominante, nel film Cleopatra fa leva sulla mancanza per Cesare di un figlio maschio. Dopo aver chiesto

<sup>3</sup> Plut., *Caes.* 49,6.

<sup>4</sup> Suet., *Iul.* 52,1; App., *Civ.* 2,90,379; cfr. a riguardo D.W. ROLLER, *Cleopatra. A Biography*, Oxford 2010, 65 s.

<sup>5</sup> Libera interpretazione del regista sulla base di Plut., *Caes.* 60,6 e 62,10: nel primo passo, Cesare in un impeto di rabbia si dice disposto ad esporre il collo a chi volesse colpirlo; nel secondo, rimanda al mittente ogni sospetto su Antonio.

<sup>6</sup> Cfr. A. WEIGALL, *The Life and the Times of Cleopatra Queen of Egypt. A Study in the Origin of the Roman Empire*, New York 1968, 127 s.

a Cesare se Marco Giunio Bruto fosse suo figlio,<sup>7</sup> e aver ricevuto da lui la risposta negativa in cui sperava, con la precisazione che oltretutto sua moglie Calpurnia era sterile, la regina si determina a dargli un figlio maschio, che avrebbe presentato come nato da una ierogamia; quando il bambino venne effettivamente alla luce, Cesare lo riconobbe, prima di partire verso la fine di giugno o l'inizio di luglio del 47 per la Siria e portarsi poi in Cappadocia per la guerra contro Farnace (il figlio di Mitridate VI), vinta il 2 agosto con la battaglia di Zela.

Cesarione (invece assente nel film di De Mille), la cui nascita è stata collocata da alcuni studiosi nel 44, dovette venire alla luce appunto nel 47, e probabilmente, sulla base della stele del Serapeo di Memphis (ora al Louvre: IM 8), nel mese di giugno o all'inizio di luglio<sup>8</sup>: Plutarco e Svetonio lo riconducono la sua nascita alla relazione fra i due<sup>9</sup>. Antonio, nella lotta politica successiva alla morte di Cesare, ne avrebbe sostenuto la paternità cesariana (che alcuni autori greci attestano rispecchiata anche dalla somiglianza), smentita invece da Oppio, che scrisse addirittura un libro per ricondurre il vanto alla mera ambizione di Cleopatra<sup>10</sup>; lo stesso Cassio Dione introduce la paternità cesariana del fanciullo come una circostanza affermata da Cleopatra<sup>11</sup>. La carta-Cesarione come figlio naturale di Cesare, che appunto Antonio avrebbe utilizzato in funzione anti-ottaviana, è da Mankiewicz anticipata al momento dei prodromi di un contrasto tra Antonio e Ottaviano immaginato sorgere già nel contesto di metà anni Quaranta: e così Antonio chiede a Ottaviano se Cesarione lo preoccupasse, con anticipazione parallela delle ambizioni del giovane parente di Cesare ad una

<sup>7</sup> Sulla questione, che non ha reale fondamento storico, della presunta paternità cesariana di Bruto, cfr. tra le molte altre la dettagliata e recente trattazione di K. TEMPEST, *Brutus. The Noble Conspirator*, New Haven - London 2017, 101 ss.

<sup>8</sup> Colloca la nascita di Cesarione nel 47, tra gli altri, E. GRZYBEK, *Pharao Caesar in einer demotischen Grabschrift aus Memphis*, «Museum Helveticum» 35, 1978, 149-158; diversamente, per l'anno di nascita di Cesarione, soprattutto sulla base di Cic., *Att.* 14,20,2, pensano al 44, tra gli altri, M. CHAUVEAU, *Cléopâtre au-delà du mythe*, Paris 1998, 52 s.; A. ELLER, *Césarion: controverses et précisions à propos de sa date de naissance*, «Historia» 60, 2011, 474-483.

<sup>9</sup> Plut., *Caes.* 49,10; Suet., *Iul.* 52,1.

<sup>10</sup> Suet., *Iul.* 52,2.

<sup>11</sup> 47,31,5.

fase in cui queste non potevano ancora essere maturate in colui che era semplicemente uno dei *pontifices*.

Con incongruenza cronologica, nel film il trasferimento di Cleopatra dall'Egitto ed il suo arrivo a Roma sono collocati dopo che Cesare è stato nominato dittatore a vita: ma il vincitore delle guerre civili ricevette la dittatura vitalizia solo in un periodo compreso tra la fine di gennaio e la metà di febbraio del 44 a.C.<sup>12</sup> Nella realtà storica, Cleopatra si dovette trasferire a Roma, in un palazzo di Cesare a Trastevere<sup>13</sup>, al più tardi nell'autunno del 46<sup>14</sup>, ed in quell'anno Cesare aveva assunto, dopo la vittoria di Tapso sulle resistenze pompeiane in Africa, la terza dittatura, decennale ed ancora da rinnovarsi anno per anno<sup>15</sup>. Cassio Dione attesta le critiche che Cesare si attirò per la relazione amorosa con Cleopatra<sup>16</sup>, la quale, pure, era venuta a Roma insieme al neo-sposo Tolomeo XIV: Cesare li considerava "amici ed alleati del popolo romano". Fu in questo lasso di tempo che Cesare introdusse nel nuovo tempio di Venere Genitrice una statua d'oro di Cleopatra, la quale, dal canto suo, indusse Cesare a diffondere il culto di Iside e Serapide. Non c'è consenso tra gli studiosi sulla durata del soggiorno di Cleopatra a Roma: c'è chi pensa a un soggiorno ininterrotto, mentre altri, confortati dalla testimonianza di Svetonio<sup>17</sup>, ad un primo periodo limitato, ininterrotto dalla partenza di Cesare per la Spagna alla fine del 46, e poi ad un successivo ritorno, anche in considerazione del fatto che il ruolo di regina dell'Egitto avrebbe reso difficile a Cleopatra restare lontana per molto tempo dalla sua patria<sup>18</sup> (anche se, teoricamente, avrebbe potuto fare ritorno in Egitto il solo Tolomeo XIV).

La prima parte del film è suggellata appunto dall'arrivo a Roma di Cleopatra (nella realtà storica, come detto, casomai un secondo arrivo, all'inizio del 44, dopo il primo nel 46), la quale, passata sotto un'anticipazione

<sup>12</sup> Vd. Cic., *Phil.* 2,34,87 e le monete in GRUEBER 1910, I, nn. 4154 e ss., 545-551; cfr. *Fasti Capit.* 58 e s.; Suet., *Iul.* 76,1; Flor. 2,13,91; App., *Civ.* 2,106,442; Cass. Dio 44,8,4.

<sup>13</sup> Cic., *Att.* 15,15,2.

<sup>14</sup> Cfr. CH. MEIER, *Giulio Cesare*, trad. it., Milano 1993, 437; ROLLER, *Cleopatra*, cit., 71.

<sup>15</sup> Cass. Dio 43,14,4.

<sup>16</sup> 43,27,3.

<sup>17</sup> *Iul.* 52,1: [...] *quam denique accitiam in urbem non nisi maximis honoribus praemiisque auctam remisit.*

<sup>18</sup> Così ROLLER, *Cleopatra*, cit., 71 s.; 74.

dell'arco di Costantino<sup>19</sup>, in abito aureo scende lungo una scalinata da un immaginifico carro a forma di sfinge e, tenendo per mano Cesarione (che, nella realtà, in quel momento doveva essere più piccolo rispetto all'attore che lo impersona nel film), va a rendere omaggio a Cesare conquistatore del mondo, al quale tuttavia strizza l'occhio a comunicare pubblicamente la loro complicità<sup>20</sup>, e dunque la sua posizione ben superiore a quella di una mera subordinata: si tratta di una di quelle scene di massa che riuscirono ad imprimere la memoria del film nell'immaginario collettivo del tempo.

La presenza di Ottaviano a fianco di Cesare, nel momento in cui Cleopatra è immaginata arrivare a Roma dopo la nomina di Cesare a dittatore a vita, è finzione cinematografica, in quanto il giovane nell'ultima parte del 45<sup>21</sup> era stato preinviato ad Apollonia per la guerra contro i Geti ed i Parti da condurre assieme a Cesare come suo *magister equitum*; Ottaviano potrebbe invece essere stato effettivamente presente nel contesto dell'arrivo di Cleopatra a Roma nel 46.

I membri romani del seguito di Cleopatra sono sospettosi verso di lei, non solo per il suo talento intellettuale, per le doti di spregiudicatezza e per la sua fama di mangiatrice di uomini (che parte degli studiosi moderni ha cercato, più che di ridimensionare, di negare), ma – con chiaro tributo del regista al libro di Franzero – già solo per il fatto in sé che era donna e aspirava al potere: una condotta che si collocava all'opposto dei virtuosi costumi delle donne romane, e soprattutto di colei che ad un certo punto del film sembra configurarsi come una sua rivale, Ottavia, la quale diviene la moglie di Marco Antonio in omaggio all'opportunità politica di un'intesa triumvirale da rinsaldare.

Tale polarizzazione tra l'integrità morale della civiltà romana contrapposta a quella egizia – e naturalmente non rileva, né nel film né nel corso storico reale, il fatto che Cleopatra potesse aver ricevuto la cittadinanza romana<sup>22</sup> – si presentava di indubbio interesse mentre si realizzava un film su

<sup>19</sup> Cfr. G. BEJOR, *Totò, Cleopatra e il confronto mancato*, «Lanx» 7, 2010, 283.

<sup>20</sup> Cfr. le ulteriori considerazioni di E. BRONFEN, *Monumental Cleopatra: Hollywood's Epic Film as Historical Re-imagination*, «Anglia» 131, 2013, 232.

<sup>21</sup> Nic. Dam., *FGH* II,90, fr. 130,38, che a riguardo offre rispetto ad altre fonti la testimonianza più plausibile.

<sup>22</sup> Prospetto della questione in ROLLER, *Cleopatra*, cit., 167 s.

un grande impero; nell'antica Roma la suddetta polarizzazione era stata particolarmente accentuata dai poeti augustei, ed in particolar modo da Propertio: proprio in composizioni come l'elegia 11 del libro III o l'elegia 6 del libro IV il poeta di Assisi aveva presentato il conflitto tra Roma e Cleopatra come uno scontro di civiltà.

Questa tematica, trattandosi di un film americano, venne considerata negli anni della gestazione del film come un addentellato potenzialmente congruo con la realtà coeva, non solo per la nota tendenza degli Stati Uniti a rispecchiarsi nel precedente di Roma, ma particolarmente in quanto si era in tempi di maccartismo e di guerra fredda: ciò che veniva da civiltà esterne (in quella specifica contingenza e in quel contesto dall'Urss) e cercava di insinuarsi, andava guardato con sospetto.

Il problema fu che nel momento in cui il film uscì nelle sale – molto distante dagli anni della prima scrittura – si stava già entrando in una nuova temperie, e figure come quelle del presidente John Kennedy da un lato avevano ampliato le aperture e gli obiettivi, e dall'altro lato, con la loro stessa drammatica fine, avevano fatto constatare che le minacce potevano essere molto spesso celate all'interno piuttosto che all'esterno. Tale nuova temperie, riducendo l'identificazione degli spettatori – fra i quali i giovani iniziavano ad essere prevalenti – con gli addentellati storici e dunque con il modo in cui il presente guardava, dal punto di vista dei ponti ideologico-politici, a un certo passato, non fu l'ultima delle cause per le quali il film non raggiunse il successo auspicato.

Adottando la metodica di una delle principali fonti utilizzate, Plutarco, anche Mankiewicz guarda agli eventi spesso dall'ottica della protagonista, Cleopatra: così, la congiura in cui Cesare, il 15 marzo del 44 a.C., trova la morte è osservata non solo con gli occhi della regina d'Egitto, ma anche nel significato che l'assassinio rivestiva per lei: essenzialmente, comportava la perdita delle tutele, che si riverberava anche sul figlio che la donna aveva avuto da Cesare.

Perfino l'approccio alla diversità culturale è filtrato dal punto di vista di Cleopatra: la regina si rivolge a Marco Antonio denigrando davanti a lui la mancanza di rispetto dei Romani per i monumenti in onore dei grandi uomini. Si può senz'altro pensare che la Cleopatra di Mankiewicz, animata dalla evidente consapevolezza politica del ruolo che rivestiva, e che non contemplava atteggiamenti di subordinazione verso i capi di un altro Stato,

preconizzi il percorso dell'affermazione progressiva delle rivendicazioni femminili negli anni Sessanta.

L'intento attualizzante, infatti, non è affatto assente nel film, e lo stesso trucco di scena di Cleopatra (come già l'ombretto scuro ed i vestiti lunghi fino ai piedi della Cleopatra di De Mille nel 1934) rimanda non solo alla moda antico-egizia – in particolare il trucco degli occhi col kajal, che contraddistingue immancabilmente ogni ripresa con la regina –, ma in controluce anche a quella delle donne dei tempi in cui venne girato il film: un trucco basato sulle matite a mina cremosa e gli eye-liner; lo stesso intento attualizzante è a monte di altri aspetti ancora: ad esempio, la nave che ospita la festa dell'incontro tra Antonio e Cleopatra ricorda uno di quei transatlantici per i quali all'inizio degli anni Sessanta si andava chiudendo un'era, quella dei lunghi viaggi per mare tra le due sponde dell'oceano Atlantico e su altre rotte.

Il regista, che di frequente omette di inscenare gli snodi evenemenziali ed opera con tagli di sintesi non sempre condivisibili e comunque non sempre proficui, è tuttavia inevitabilmente costretto a prendere una posizione allorché si trova di fronte agli anelli portanti della trama, ed a toccare alcune questioni storico-interpretative sulle quali tuttora non c'è consenso tra gli studiosi. Forniamo intanto un esempio di ciò, ma ne potremmo addurre molti di più in una trattazione di maggior respiro.

Mankiewicz, come accennato, ritenne di alterare la cronologia dell'arrivo a Roma di Cleopatra perché al centro del suo interesse c'era l'analisi dell'influenza che il contatto con Cleopatra esercitò su Cesare nel senso di un rafforzamento delle sue aspirazioni a un potere assoluto anche sul piano formale: aveva pertanto bisogno di far trovare a Cleopatra un Cesare già ad un passo dal dall'accentramento su di sé del potere nella forma della monarchia.

Il Cesare di Mankiewicz esterna allora pubblicamente l'attesa di elevarsi al rango di "imperatore" di Roma, ed istruendo Cesarione gli prefigura una successione dinastica come se si stesse per avviare una monarchia – mentre Rufio cercava di spiegare a Cleopatra come il fatto che Cesare fosse dittatore a vita non significava che fosse il padrone di Roma, e mentre Marco Bruto ricordava allo stesso Cesare il carattere simbolico della carica conferitagli.

Nel film si apprende che Cesare si sarebbe fatto proclamare perfino dio. Prescindendo in questa sede dalla minore o maggiore plausibilità del conferimento a Cesare dello *status* divino già da vivo (una questione molto

dibattuta fra gli studiosi)<sup>23</sup>, ci soffermiamo invece sul noto problema dell'*adfectatio regni*: la propaganda ostile a Cesare mise in rilievo in maniera tanto insistita quanto poco convincente il suo desiderio di resuscitare a Roma l'abborrita monarchia, sul cui odio si erano posate le fondamenta della costituzione repubblicana dopo la cacciata di Tarquinio il Superbo nel 509 (ed anzi il riconoscimento della condotta di qualcuno come assimilabile a quella di un *rex* avrebbe giustificato ogni atto violento nei suoi confronti: la formula *iure caesus*).

Ebbene a Roma, alla metà del mese di gennaio del 44 a.C., le statue in onore di Cesare sui rostri erano state adornate con un diadema, simbolo della regalità ellenistica: i tribuni della plebe C. Epidio Marullo e C. Cesezio Flavo lo fecero allora rimuovere prontamente, ma la propaganda anti-cesariana è riscontrabile in alcune fonti che attestano l'irritazione di Cesare per tale rimozione<sup>24</sup>. Il 26 gennaio dello stesso anno, mentre Cesare tornava dal monte Albano dove era andato a celebrare le *Feriae Latinae*, alcuni lo salutarono con il titolo di re: Cesare si schermì, mentre gli stessi due tribuni della plebe summenzionati portarono a processo il primo che lo aveva salutato a quel modo; secondo le fonti, Cesare avrebbe allora fatto rimuovere dalla carica i due tribuni<sup>25</sup>. Il 15 febbraio, poi, nella cornice della festa dei Lupercali, fu addirittura il collega di consolato Marco Antonio che, a Cesare nominato nel frattempo dittatore a vita, cercò di porre un diadema sul capo, ma vanamente, poiché lo stesso Cesare – senza che dalle fonti risulti del tutto chiaro se in seguito a una certa freddezza della folla o indipendentemente da ciò – non lo accettò<sup>26</sup>. Infine, un'interpretazione dei Libri Sibillini avrebbe sancito che i Parti, che avevano sbaragliato le legioni di Crasso

<sup>23</sup> I poli interpretativi di riferimento sono tuttora G. DOBESCH (*Caesars Apotheose zu Lebzeiten und sein Ringen um den Königstitel. Untersuchungen über Caesars Alleinherrschaft*, Wien 1966: Cesare divinizzato già in vita) e H. GESCHE (*Die Vergottung Caesars*, Kallmünz 1968: Cesare da vivo ebbe l'onore di un decreto che ne prevedeva la divinizzazione *post mortem*); sintesi della questione in R. CRISTOFOLI, *Cicerone e la II Filippica. Circostanze, stile e ideologia di un'orazione mai pronunciata*, Roma 2004, 270 ss.

<sup>24</sup> Nic. Dam., *FGH* II,90, fr. 130,69 e 75; Plut., *Caes.* 61,8-10; Suet., *Iul.* 79,1; App., *Civ.* 2,108,449; Cass. Dio 44,9,2-3.

<sup>25</sup> Cic., *Phil.* 13,15,31; Nic. Dam., *FGH* II,90, fr. 130,73; Plut., *Caes.* 60,3; Suet., *Iul.* 79,2; App., *Civ.* 2,108,450 ss.; Cass. Dio 44,10.

<sup>26</sup> Vd. soprattutto Cic., *Phil.* 2,34,84-87; Nic. Dam., *FGH* II,90, fr. 130,71-75; Plut., *Caes.* 61,1-7; *Ant.* 12; Suet., *Iul.* 79,2; Flor. 2,14,91; App., *Civ.* 2,109,456 ss.; Cass. Dio 44,11,1-3.

meno di dieci anni prima e contro i quali Cesare si accingeva a muovere il 18 marzo lasciando così per lungo tempo l'Urbe, potevano essere sconfitti solo da un re: la seduta senatoria del 15 marzo avrebbe allora incluso nell'ordine del giorno, secondo una delle biografie plutarchee<sup>27</sup> (come detto, tra le fonti privilegiate per questo film, in cui infatti Cesare annuncia a Cleopatra che il 15 marzo il senato lo avrebbe proclamato re e imperatore), proprio il conferimento a Cesare del titolo di re – ciò che indusse Marco Bruto a comunicare pubblicamente che non avrebbe preso parte alla seduta.

In genere si ritiene che Cesare – il quale, tanto più dopo aver ricevuto la dittatura a vita, aveva non solo tutti i poteri di un monarca, ma vantava prerogative addirittura superiori, e secondo alcuni studiosi, come accennato poco prima, sarebbe stato perfino divinizzato da vivo – non fosse pertanto interessato ad assumere un nome, quello di *rex*, che gli avrebbe procurato solo odiosità, e con cui, infatti, era piuttosto l'opposizione ad indicarlo nelle comunicazioni private, come osserviamo ad esempio nelle lettere di Cicerone successive alla vittoria di Cesare a Munda<sup>28</sup>. Va anche detto che nel film la repubblica romana è comunque senza speranze di perpetuarsi: la polarità è fra la prospettiva di fusione fra Roma e l'Egitto caldeggiata da Cleopatra, e una soluzione incentrata sulla sola Roma, con il superamento della forma repubblicana in un potere più accentrato; la morte di Cesare vide la contrapposizione tra il sogno di Cleopatra, affidato da allora a Marco Antonio, e le ambizioni di Ottaviano, ma la sopravvivenza dell'antica forma di governo è sempre fuori questione.

Il Cesare di Mankiewicz è corretto da Marco Antonio mentre il 14 marzo annuncia, come detto, a Cleopatra che sarebbe stato nominato re: il collega di consolato precisa che sì, sarebbe stato nominato re, ma non di Roma, bensì del dominio esterno all'Italia. Cleopatra esorta Cesare ad accontentarsi comunque per il risultato, considerato un primo passo importante; ma Cesare è notevolmente contrariato.

Il giorno delle Idi di marzo i presagi e il timore di Calpurnia, legittima moglie di Cesare, sono estesi dal regista anche a Cleopatra, che apprende la

<sup>27</sup> *Brut.* 10,3.

<sup>28</sup> Cfr. R. CRISTOFOLI, *Antonio e Cesare (anni 54-44 A.C.)*, Roma 2008, 138.

sorte di Cesare attraverso le immagini che si dipanano col fumo dal braciere di una maga. Cesare viene quindi ucciso ed esce di scena.

Morto Cesare, entra nel ruolo di co-protagonista, accanto a Cleopatra, Marco Antonio, impersonato da Richard Burton. Se per il Cesare di Mankiewicz, di cui non si era nascosta nemmeno l'epilessia – scoperta da Cleopatra mentre, non vista, lo osservava in una corte di Alessandria dove si declamava Catullo –, era stato facile essere amato dalla regina d'Egitto, Antonio vive invece il suo amore per lei come una continua prova, che gli impone rinunce e progressivamente lo porta a diventare l'ombra del grande condottiero che era stato, in una continua *escalation* di insuccessi e umiliazioni militari e politiche.

Questa seconda parte del film vede Antonio logorarsi tra la passione per Cleopatra e, per legare a sé sempre di più la regina, la ricerca della gloria e dei successi militari di Cesare; vede altresì Cleopatra desiderosa di vivere l'amore con Antonio e di perseguire, nel contempo, il progetto di un dominio personale in Oriente prendendo a modello la costruzione politica che era stata di Alessandro Magno (e di cui i Tolemei erano gli ultimi diadochi): ma la regina non comprende appieno l'ossatura costitutiva intrinseca dell'impero romano su sua controparte, a cominciare dal ruolo del senato, e tende ad interpretare Roma da un'ottica orientale.

Marco Antonio sulla scena del dopo-Cesare viene rappresentato da subito come animato da un intento che non corrisponde alla realtà: nel film rassicura infatti Cleopatra circa il fatto che Marco Bruto e Cassio Longino sarebbero stati presi e uccisi, e Cesare divinizzato, mentre invece il console, dopo il cesaricidio e prima dell'entrata in scena di Ottaviano, propugnò la linea del perdono dei cesaricidi, che fece reintegrare nelle cariche alle quali lo stesso Cesare aveva designato molti di loro, e contrastò Amazio e le sue bande che propugnavano la divinizzazione di Cesare. Quest'ultima, infatti, avrebbe avuto il solo effetto di far diventare il rivale Ottaviano figlio di un dio<sup>29</sup>.

L'Antonio di Mankiewicz, sulla scia di Appiano<sup>30</sup> colpito da Cleopatra fin dalla prima volta che la vide, quando lei era ancora una dodicenne e lui un giovane ufficiale al seguito di Gabinio, si rivela ugualmente improbabile

<sup>29</sup> Cfr. R. CRISTOFOLI, *Dopo Cesare. La scena politica romana all'indomani del cesaricidio*, Napoli 2002, 107 s.; 149 ss.

<sup>30</sup> *Civ.* 5,8,33.

allorché promette alla regina che si sarebbe fatto garante a Roma di Cesare e del suo diritto di ereditare le prerogative divine di Cesare ed il titolo di re: Antonio in realtà fece solo reiterare, poco prima della metà di aprile, la dichiarazione di Cleopatra e del marito Tolomeo XIV come amici e alleati del popolo romano, dopo la qual cosa (e non subito dopo l'assassinio di Cesare, come nel film) Cleopatra tornò in Egitto<sup>31</sup>.

Nel film il successivo incontro di Antonio, vincitore a Filippi nell'ottobre del 42, con Cleopatra avviene a Tarso nell'estate del 41, dopo che la regina si era in un primo tempo rifiutata di raggiungere Antonio fuori del suolo egizio: solo dopo la lunga insistenza e la mediazione di Q. Dello<sup>32</sup> (e non di Rufio), Cleopatra aveva accettato appunto la Cilicia come luogo dell'incontro; nella realtà storica, Cleopatra andò ad incontrare Antonio molto timorosa. Incontrandola, nel film Antonio è corroso dalla gelosia, avendo osservato che la regina portava al collo un monile fatto di monete d'oro di Cesare.

Antonio soffre, per così dire, il fantasma di Cesare: nel film e sul piano affettivo, in rapporto al suo desiderio di prenderne completamente il posto nel cuore di Cleopatra – la quale peraltro gli chiarì da subito che lui non era Cesare –,<sup>33</sup> a livello storico e sul piano politico-militare, in quanto Antonio non solo si configurava come esponente di un tipo di cesarismo contrapposto a quello dell'erede principale e figlio adottivo del dittatore, Ottaviano<sup>34</sup>, ma inoltre, avendo incentrato sull'area orientale il suo nuovo percorso di condottiero, finì per conferire ai suoi progetti anti-partici la valenza cruciale di cartina di tornasole della sua ambizione di essere il nuovo Cesare.

Nell'autunno del 41 Antonio raggiunse Cleopatra ad Alessandria, dove si sarebbe fermato circa sei mesi, apprezzato dagli Alessandrini, e dando vita

<sup>31</sup> Cic., *Att.* 14,8,1; cfr. J. OSGOOD, *Caesar's Legacy. Civil War and the Emergence of the Roman Empire*, Cambridge 2006, 29 ss. (mette in diretta correlazione le notizie sullo sbarco di Ottaviano in Apulia e l'entusiasmo per la decisione di Cleopatra di tornare in Egitto).

<sup>32</sup> Plut., *Ant.* 25,4.

<sup>33</sup> Già gli antichi rilevavano la presunta sottomissione di Antonio a Cleopatra, che immaginavano analoga a quella che il comandante avrebbe già in precedenza dimostrato nei confronti della terza moglie, Fulvia: vd. Plut., *Ant.* 10,6 e cfr. F. ROHR VIO, *Le custodi del potere. Donne e politica alla fine della repubblica romana*, Roma, 2019, p. 124.

<sup>34</sup> Cfr. R. CRISTOFOLI, *Cicerone e l'ultima vittoria di Cesare. Analisi storica del XIV libro delle Epistole ad Attico*, Bari 2011, 14 ss.

con la regina al σύνοδος Ἀμμητοβίων; Plutarco parla di reciproci e quotidiani inviti a banchetto, con grande profusione di spesa<sup>35</sup>.

Il matrimonio tra Antonio, subito dopo la guerra di Perugia rimasto vedovo di Fulvia, ed Ottavia, sorella di Ottaviano, nella cornice dell'incontro e del ritrovato accordo fra i due triumviri a Brindisi nell'autunno del 40, è l'evento apprendendo il quale, nel film, Cleopatra scopre di essersi realmente innamorata di Antonio: quando lo rivedrà, nonostante le motivazioni tutte politiche addotte da Antonio per quel matrimonio – da cui già nel 39 sarebbe nata Antonia Maggiore, e poi nel 36 Antonia Minore –, la regina gli chiederà di inginocchiarsi dinanzi a lei, e gli imporrà donazioni territoriali in suo favore<sup>36</sup>.

L'amore di Cleopatra per Antonio convive infatti sempre con l'ambizione politica della donna, e con le sue attese inerenti alla promozione di Cesare: pretende da Antonio che lo riconosca re dell'Egitto.

Spesso anche da parte degli studiosi si tende ad obliterare il fatto che Antonio non rivide Cleopatra, dopo la partenza dall'Egitto nella primavera del 40 (con le urgenze triumvirali che presero il sopravvento sulla gravidanza di Cleopatra, la quale alla fine dell'anno avrebbe partorito Alessandro Helios e Cleopatra Selene, poi riconosciuti da Antonio)<sup>37</sup>, fin quasi alla fine del 37; nel film di Mankiewicz, comprensibilmente, la trama procede così in maniera molto rapida verso la fine della Repubblica.

La situazione egizia si era delineata con il sodalizio tra Antonio e Cleopatra, il terzo figlio (Tolomeo Filadelfo) generato al triumviro dalla regina e le donazioni territoriali che, dopo quelle del 36 in Siria alla sola Cleopatra<sup>38</sup>, nel 34 Antonio fece ad Alessandria ancora a Cleopatra ed anche ai suoi figli traendole dal dominio romano<sup>39</sup>: di tutto ciò approfittò Ottaviano per alienare al collega di triumvirato, in progresso di tempo, la fiducia del popolo e di buona parte del senato di Roma. Volendo portare la guerra contro Antonio, nel film l'erede di Cesare trafigge con una freccia Sosigene, che

<sup>35</sup> Plut., *Ant.* 28,2.

<sup>36</sup> Cfr. la reazione della donna al matrimonio di Antonio e Ottavia come è ricostruita su base di verosimiglianza da ROLLER, *Cleopatra*, cit., 85 ss.

<sup>37</sup> Plut., *Ant.* 36,5; Cass. Dio 49,32,4-5; cfr. ROLLER, *Cleopatra*, cit., 84.

<sup>38</sup> Plut., *Ant.* 36,3-5; cfr. ROLLER, *Cleopatra*, cit., 91 ss.

<sup>39</sup> Plut., *Ant.* 54,5-9; Cass. Dio 49,41,1-4; cfr. ROLLER, *Cleopatra*, cit., 99 s.

aveva coadiuvato Cesare nella riforma del calendario, e che era allora stato inviato nell'Urbe da Alessandria per cercare di appianare ogni contrasto.

L'Ottaviano di Mankiewicz non è riscattato rispetto ai particolari poco lusinghieri che su di lui danno varie fonti, come quelli relativi alla sua scarsa propensione bellica (già all'inizio della battaglia di Azio Ottaviano sembra già, come a Filippi, al riparo dagli scontri, sottocoperta); è rappresentato come un uomo tanto controllato quanto ambizioso, che si prefigge l'obiettivo di sconfiggere Antonio e di far prigioniera Cleopatra per portarla in catene a Roma. Se non nella realtà storica, comunque nel film Ottaviano porta a compimento le aspirazioni che Mankiewicz aveva attribuito a Cesare: conquistare il potere assoluto, anche se il *princeps* non avrebbe inverato alcuno degli incubi che turbavano i sonni degli aristocratici Romani di allora nella forma di divinizzazioni in vita e di prerogative monarchiche riesumate.

Scoppiato il conflitto fra Ottaviano da un lato ed Antonio e Cleopatra dall'altro, sul mare di Azio, all'inizio del settembre del 31, la battaglia è cominciata da Antonio, che sperona e abborda la nave ritenuta di Ottaviano: dunque il regista ha privilegiato la tradizione di Plutarco (*Ant.* 65,7: Antonio iniziatore dello scontro, a prescindere dai dettagli del primo attacco) contro quella per questo aspetto opposta di Cassio Dione (50,31,4), poi suggellata anche da Properzio (4,6,53). Nel film Antonio prende comunque un abbaglio: Ottaviano su quella nave non c'era, e Antonio finirà per perdere la nave sua, beffato da un Agrippa che non sopportava.

Cleopatra è indotta a ritenere morti tanto Antonio quanto Ottaviano: e Mankiewicz, in maniera inedita rispetto al panorama delle fonti antiche, riscatta quella che considera la fuga di Cleopatra da Azio (oggi non ritenuta tale da più parti)<sup>40</sup> sulla base appunto della sua convinzione circa la morte di Antonio; sotto questa luce, poteva rimanere impregiudicato il suo amore per Antonio, che aveva convinto a spostarsi in Grecia ed a giocare tutto in

<sup>40</sup> Sulla scia di J. KROMAYER (*Kleine Forschungen zur Geschichte des Zweiten Triumvirats, VII: Der Feldzug von Actium und der sogenannte Verrath der Cleopatra*, «Hermes» 34, 1899, 1-54), cfr. fra gli studi più vicini nel tempo soprattutto OSGOOD (*Caesar's Legacy*, cit., 374: "Antony, outwitting Octavian, in some ways had the better day") e D. LASPE (*Actium. Die Anatomie einer Schlacht*, «Gymnasium» 114, 2007, 520 s.). Una recentissima e pregevole ricostruzione della situazione di Antonio ad Azio, e della battaglia stessa di Azio, in G. CRESCI MARRONE, *Marco Antonio*, Roma 2020, 180 ss.

una battaglia sul mare contro uno dei più grandi strateghi navali dell'antichità, Marco Vipsanio Agrippa; poteva essere poi riaffermata la sua preoccupazione per Cesarione: la regina, tornando in Egitto il prima possibile, avrebbe inteso proteggerlo.

Antonio, invece, al pari di Ottaviano era vivo: e segue e raggiunge Cleopatra per l'amore verso di lei, salvo poi essere dilaniato dai sensi di colpa per aver abbandonato i suoi soldati. Non per un caso, Cleopatra gli fa togliere il pugnale, temendo che potesse usarlo per suicidarsi. Il dramma dell'Antonio di Mankiewicz è insomma quello di colui che da un lato sapeva di essere stato per un periodo non breve l'uomo più potente della Roma orfana di Cesare, ma dall'altro lato realizzava di non essere stato capace di arrestare il proprio incessante declino, che era stato l'amore per Cleopatra a comportare. La dimensione pubblica di Antonio subiva le conseguenze del venir meno dell'autocontrollo interiore: ciò che in parte era stato anche per Cesare, ma con esiti meno dirompenti.

Quanto alla fine di Antonio, prefigurata dal suicidio del fedele Rufio nell'imminenza di un'incursione di Ottaviano negli scontri dell'anno 30, e quanto soprattutto alla fine di Cleopatra, ebbene il film si adagia sulle grandi linee prevalenti nel racconto delle fonti, che suggellano l'improbabile vicenda di una regina la quale, perso Antonio, riceve il morso letale da un aspide celato all'interno di un cesto di fichi.

Eppure, le stesse fonti antiche che sono alla base della versione ufficiale, lette fra le righe, possono offrire alcuni elementi che mettono in rilievo, della donna, la spregiudicatezza. Infatti, appena tornata in Egitto da Azio, Cleopatra: 1) medita di individuare un posto lontano dove trasferirsi con le sue ricchezze<sup>41</sup> (Mankiewicz invece la descrive interessata solo alla fuga dall'Egitto di suo figlio Cesarione); 2) alla luce della difficoltà di riuscire in questo originario progetto, prende ad incontrarsi con Ottaviano anche quando Antonio è escluso dalla trattativa<sup>42</sup>; 3) dopo che Ottaviano le ha chiesto di aiutarlo a far uscire di scena Antonio promettendo in cambio

<sup>41</sup> Flor. 2,21,9; Cass. Dio 51,6,3.

<sup>42</sup> Plut., *Ant.* 73,1 ss.; Cass. Dio 51,6,5 (κρύφα τοῦ Ἀντωνίου).

“ogni cosa ragionevole”<sup>43</sup>, fa disertare i soldati egizi in tutti gli scontri decisivi<sup>44</sup>; 4) manda infine ad Antonio la falsa notizia del suo suicidio<sup>45</sup>. La regina si sarebbe poi suicidata realmente, ma con dubbi disseminati su tutta la vicenda<sup>46</sup>, e peraltro la tomba della regina non è stata mai trovata; è evidente che quest’ultima Cleopatra delle fonti avrebbe potuto essere suscettibile di un finale cinematografico che si connotasse di tinte più “gialle”.

Certamente dovette essere prevalente in Cleopatra la preoccupazione di non essere fatta sfilare nel trionfo di Ottaviano, mentre la perdita del regno poté darla per scontata: se ci si vuole distaccare dalla versione ufficiale, e si è disposti a presupporre che Cleopatra disperasse delle possibilità di Antonio e delle sue milizie di resistere a Ottaviano, casomai il compromesso con cui Ottaviano ne ottenne la complicità ai fini della diserzione dei soldati e dell’eliminazione di Antonio potrebbe essere individuato, più che nell’improbabile prospettiva della conservazione del regno, piuttosto in quella della conservazione della vita<sup>47</sup>.

Mankiewicz rappresenta invece Cleopatra come paga della gloria del suo suicidio: del resto, il regista aveva bisogno della morte di Cleopatra nella sua forma stereotipata per far uscire riaffermate dalla vicenda, più che le doti opportunistiche, quelle inerenti al coraggio virile della sua protagonista, la quale doveva affrontare una fine degna dei suoi antenati.

Antonio è riscattato nella sua grandezza da Mankiewicz per bocca dello stesso Ottaviano, il quale non tollera l’indifferenza con cui gli veniva annunciata la morte del triumviro: ne onora il nome come quello di un grande romano.

<sup>43</sup> Plut., *Ant.* 73,1 (Καίσαρ δὲ τοὺς μὲν ὑπὲρ Ἀντωνίου λόγους οὐκ ἠνέσχετο, Κλεοπάτραν δ’ ἀπεκρίνατο μηδενὸς ἀμαρτήσεσθαι τῶν ἐπιεικῶν ἀνελοῦσαν Ἀντώνιον ἢ ἐκβαλοῦσαν); cfr. inoltre 74,3; 78,4; 78,6; 79,1; 79,6; 83,1 ss.; 84,3; Cass. Dio 51,6,6.

<sup>44</sup> Plut., *Ant.* 74,1; 76,2-3; Cass. Dio 51,9,5; 51,10,4; Oros. 6,19,14.

<sup>45</sup> Plut., *Ant.* 76,4; Cass. Dio 51,10,6.

<sup>46</sup> Plut., *Ant.* 86,4 (τὸ δ’ ἀληθὲς οὐδεὶς οἶδεν); Suet., *Aug.* 17,4 (*putabatur*); Cass. Dio 51,14,1 (τὸ μὲν σαφὲς οὐδεὶς οἶδεν ἢ τρόπῳ διεφθάρη); Oros. 6,19,18 (*ut putatur*). Cfr. R. CRISTOFOLI, *Dopo Azio. L’ultimo anno di Marco Antonio e la sorte di Cleopatra*, in A. Settaioli (a cura di), *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*, Trieste 2016, 167-178.

<sup>47</sup> Perfino la parodia italiana della vicenda di Antonio e Cleopatra ricamò sull’ambiguità delle fonti circa il destino ultimo della regina egizia: e così, nel pressoché coevo *Totò e Cleopatra*, Totonno, fratellastro-sosia di Marco Antonio, alla fine del film, dopo che Ottaviano ha preso l’Egitto, si ritira a vivere con Ottavia portando al seguito Cleopatra, concessagli dall’erede di Cesare come sua schiava; cfr. BEJOR, cit., 284.

Si è parlato spesso della presenza di debiti di ispirazione nei confronti anche del teatro shakespeariano: quei debiti, che caratterizzano gran parte della storia di Mankiewicz regista e sceneggiatore, estremamente evidenti in *House of strangers* del 1949 (con sullo sfondo il *Re Lear*), erano per la tarda repubblica romana già presenti nel film del 1953 su Giulio Cesare, e se qui sembrano più sfumati, sono invece altrettanto tangibili sul piano della drammatizzazione interiore dei personaggi; Simon Ryle ha insistito molto sulla capacità di Mankiewicz, sempre molto interessato alla psicologia e ai discorsi dei personaggi, di riadattare sul piano cinematografico gli effetti poetici e perfino il linguaggio di Shakespeare<sup>48</sup>.

Ci congediamo dalla Cleopatra di Mankiewicz proprio fornendo un esempio di ciò.

Nel finale, elusa appunto la sorveglianza delle guardie, Cleopatra si fa mordere dall'aspide, mentre Ottaviano e Agrippa (il quale ultimo nella realtà storica era invece tornato a Roma per coadiuvare Mecenate a far fronte ai vari problemi insorti all'indomani di Azio)<sup>49</sup>, nell'apprendere il fatto, si precipitano sul luogo, riuscendo anche, contro la tradizione attestata, a vedere il rettile. Ebbene il film si conclude proprio con Agrippa che, in una maniera più libera rispetto al testo di Plutarco – dove un personaggio non specificato esclama adirato: “Questa è una cosa ben fatta, Carmione?” (καλὰ ταῦτα Χάρμιον;) –, ma shakespeariana nella sostanza, domanda all'ancella Carmione se quella di Cleopatra “fosse stata una degna fine”; l'ancella mora, che acconciava il diadema alla sua regina accompagnandola nella morte, gli risponde: “Più che degna, degna dell'ultima regina di una grande stirpe”<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> *Shakespeare, Cinema and Desire: adaptation and others futures of Shakespeare's language*, New York 2014.

<sup>49</sup> Plut., *Ant.* 73,6; Cass. Dio 51,3,5; cfr. J.M. CARTER, *The Battle of Actium*, London 1970, 228 s.

<sup>50</sup> Plut., *Ant.* 85, 7-8.

*Abstract*

La regina Cleopatra VII d'Egitto ha vissuto la sua fortuna cinematografica nel cinquantennio tra il film di Gaskill del 1912 e quello di cui trattiamo in questo scritto. Il film *Cleopatra* di J.L. Mankiewicz, proiettato per la prima volta nel giugno del 1963, vantava i migliori attori del momento; era stato prodotto con dispendio enorme dal colosso cinematografico 20<sup>th</sup> Century Fox, e girato con la innovativa tecnica del Cinemascope. Esso si presenta diviso in due parti: nella prima si tratta del rapporto tra Cleopatra VII e Giulio Cesare, nella seconda del rapporto tra la regina e Marco Antonio, nella cornice delle vicende della Roma tardorepubblicana, che si affacciava più stabilmente sulla scena egizia anche in conseguenza del suo progetto di conquista del regno partico. La Cleopatra di Mankiewicz, dalla cui prospettiva sono osservati gli eventi, spesso filtrati da procedimenti di attualizzazione e da spostamenti cronologici, si caratterizza per la sua aspirazione a una fusione tra Roma e l'Egitto come superamento della repubblica romana – non compresa appieno dalla regina nei suoi fondamenti istituzionali – e della divisione tra le due civiltà; questa sua ambizione, che nella prima parte del film è riposta in Cesare, nella seconda verrà proiettata su Marco Antonio, accompagnandosi nel caso del triumviro a una inferiore ammirazione rispetto a quella provata per Cesare, ma altresì ad una più intensa passione d'amore, che nulla tuttavia toglieva alla ragione politica ed alle puntuali attese di segnali concreti in favore suo e del figlio Cesarione, la cui paternità era ricondotta a Cesare, con tutto quanto ne derivava in termini di prospettive di potere.

The Egyptian queen Cleopatra VII lived her cinematic fortune in the half century between Gaskill's film (1912) and the one we deal with in this paper. J.L. Mankiewicz's film *Cleopatra*, first screened in June 1963, boasted the best actors of the day; it had been produced with enormous expense by film giant 20<sup>th</sup> Century Fox, and shot with the innovative cinemascope technique. The film is divided into two parts: the first one deals with the relationship between Cleopatra VII and Julius Caesar, the second one concerns the relationship between the queen and Mark Antony, in the context of the events of late Republican Rome, which established closer relations with Egypt also as a result of its wishful plan to conquer the Parthian kingdom. Mankiewicz's Cleopatra, from whose perspective events are observed, often filtered by actualization processes and chronological shifts, is characterized by her aspiration to merge Rome and Egypt as an overcoming of the Roman republic – not fully understood by the queen in its institutional foundations – and of the gap between the two civilizations. This ambition of hers, at first leaning on Caesar, is projected on Mark Antony in the second part: the queen feels for the triumvir less admiration than she did for Caesar, but also a more intense passion, that, however, did not detract anything from political reasons and the punctual expectations in favor of her and her son Caesarion. Caesarion's fatherhood was traced back to Caesar, with all that resulted in terms of prospects of power.



Articolo presentato nel dicembre del 2019. Pubblicato online in luglio 2021.

©2021 by the Author(s); licensee Accademia Peloritana dei Pericolanti (Messina, Italy).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti - Classe di Lettere Filosofia e delle Belle Arti  
XCVI 2020

DOI: 10.13129/2723-9578/APLF.2.2020.57387



SERGIO RODA

*Commander in chief.* Presidenti USA e imperatori romani.  
Uno stereotipo della cultura popolare americana

Nel settembre del 2018 il pluripremiato giornalista e scrittore Evan Osnos<sup>1</sup>, inviato e firma di punta del *New Yorker*, tracciò un ampio e approfondito profilo di Mark Zuckerberg, cofondatore, Presidente e amministratore delegato di *Facebook Incorporated*, presentato, alla prova dei fatti non senza ragione, come “the most famous entrepreneur of his generation”<sup>2</sup>. Nel suo lungo contributo Osnos ricorda fra l’altro come Zuckerberg, allora giovane liceale, si trasferì nella prestigiosa *Phillips Exeter Academy*, che ha formato numerose generazioni di membri dell’*establishment* del *New England*, e in quella scuola secondaria trascorse la maggior parte del suo tempo ad apprendere il *coding* (cioè la programmazione informatica), a tirare di schermo, e a studiare il latino.

Da allora l’antica Roma lo avrebbe affascinato per tutta la vita, dapprima a causa appunto della lingua latina (egli è solito affermare che il latino è da apprezzare soprattutto perché molto simile per struttura e meccanismi logico-intellettivi sia alla programmazione sia alla matematica) e in secondo luogo per la forza di attrazione dell’intera vicenda storica di Roma e del suo impero.

Zuckerberg confessa al suo interlocutore: “[La storia di Roma] è popolata di personaggi positivi, negativi o complessi. Fra questi sono convinto che Augusto sia uno dei più affascinanti. Attraverso un approccio [politico] molto duro, ha assicurato al mondo due secoli di pace”. In questo senso,

<sup>1</sup> <https://www.newyorker.com/contributors/evan-osnos>. Cfr. <https://www.evanosnos.com/>.

<sup>2</sup> E. OSNOS, *Can Mark Zuckerberg Fix Facebook Before It Breaks Democracy?*, *The New Yorker*, September 17, 2018 = <https://www.newyorker.com/magazine/2018/09/17/can-mark-zuckerberg-fix-facebook-before-it-breaks-democracy>. Cfr. C. HIGGINS, *What’s behind Mark Zuckerberg’s man-crush on Emperor Augustus?*, «The Guardian. International Edition», wed. 12 Sep 2018 = <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/sep/12/what-attracts-mark-zuckerberg-roman-hardman-augustus>.

per il fondatore di *Facebook*, Augusto è divenuto un dichiarato modello ispiratore a causa della determinazione con cui “impose la sua volontà di acquisire il potere fin dall’età di diciotto anni per poi trasformare Roma da una Repubblica in un impero conquistando l’Egitto, la Spagna settentrionale e gran parte dell’Europa centrale. E se è pur vero che non si fece scrupolo di eliminare gli oppositori politici, che esiliò sua figlia per adulterio e che fu sospettato di organizzare l’esecuzione di suo nipote”. Per Zuckerberg questi non sono che effetti collaterali compromissori, e sostanzialmente trascurabili, rispetto al raggiungimento di un fine straordinario quali sono appunto duecento anni di stabilità e di pace. Un fine che oggi sarebbe improponibile nonostante la pace del mondo continui ad essere un obiettivo a lungo termine di cui la gente non cessa di parlare e a cui continua tendere (“a long-term goal that people talk about”), nella realtà invano.

Il modello di governo dell’impero prospettato e applicato da Augusto è simile a quello che Zuckerberg ha voluto e vuole seguire nell’attività imprenditoriale. Al pari di Augusto nella conduzione del suo colosso globale del *web* egli intende agire nella convinzione che nessun cambiamento storico è indolore e quindi occorre muoversi come Augusto nella valutazione dei *trade-offs*, dei costi/opportunità, scegliendo ovviamente le migliori opportunità ed essendo comunque in pace con la coscienza qualora il pagare determinati prezzi sia la condizione per raggiungere obiettivi importanti e grandiosi. “Like Augustus, he is at peace with his trade-offs. Between speech and truth, he chose speech. Between speed and perfection, he chose speed. Between scale and safety, he chose scale. His life thus far has convinced him that he can solve ‘problem after problem after problem’, no matter the howling from the public it may cause”.

Come Augusto, Zuckerberg si sente in pace con i propri compromessi scegliendo le azioni più audaci e risolvendo un problema dopo l’altro bandando soltanto al fine senza curarsi degli “ululati” (*the howling*) che può causare nel pubblico. Una filosofia politica appresa e applicata al fine gestire una multinazionale pervasiva nella palese convinzione che fra la costruzione di un impero territoriale e la costruzione di un impero mediatico *global* non vi è sostanziale differenza di approccio, così come non vi è differenza circa la necessità che entrambi gli imperi siano diretti da una guida responsabile unica, capace di scegliere costantemente, audacemente, e se

necessario con spregiudicatezza e cinismo, il bene collettivo dell'impresa (sia essa politica o social-economica), superando ostacolo dopo ostacolo, e non esitando di fronte all'esigenza preminente di agire talvolta anche in modo eticamente o umanamente censurabile.

Se in questi termini la fascinazione di Zuckerberg per Augusto e per Roma mostra tratti di oggettiva, quand'anche discutibile, serietà generando una inquietante assimilazione fra l'Imperatore politico e l'Imperatore dei *social*, essa si traduce pure in comportamenti assai meno impegnativi e autorevoli: il fondatore di *Facebook* ha confidato ad esempio a Evan Osnos che, nel 2012, Roma è stata la meta del suo viaggio di nozze, e che sua moglie, Priscilla Chan, lo ha scherzosamente rimproverato per aver dedicato fin troppe attenzioni alle statue del primo Imperatore durante la loro visita. "Mia moglie mi prendeva in giro", ha detto, "sostenendo che in quel viaggio di nozze eravamo in tre: io, lei e Augusto. Quasi tutte le foto che ho scattato sono di statue di Augusto". La passione per questa figura sembra avere avuto conseguenze anche nella scelta del nome della seconda figlia della coppia, battezzata *August* (ove il richiamo all'Imperatore Romano sembra prevalere rispetto al riferimento al mese estivo). Recentemente poi, nell'ottobre 2019, Mark Zuckerberg si è presentato al Congresso degli Stati Uniti in un'audizione a proposito della valuta digitale *Libra* da lui promossa<sup>3</sup>: in quella occasione l'attenzione della stampa e dei *social* si è curiosamente (e assurdamente) concentrata più che sulla sostanza dell'audizione sul nuovo taglio di capelli esibito dal *CEO* di *Facebook*: secondo i media americani l'acconciatura a frangetta cortissima orizzontale, in alto sulla fronte, potrebbe essere proprio un omaggio di Zuckerberg al suo idolo Cesare Augusto come suggerirebbe altresì il confronto con alcune rappresentazioni scultoree del *princeps* (TAV. 1). Del resto nei manuali dei parucchieri, questo modo di tagliare i capelli pare sia definito proprio 'Cesare'

<sup>3</sup> <https://it.euronews.com/2019/10/23/facebook-libra-e-la-provacy-zuckerberg-torna-davanti-al-congresso-usa>; <https://tg24.sky.it/tecnologia/2019/10/23/mark-zuckerberg-libra-moneta>; [https://www.repubblica.it/tecnologia/2019/10/23/news/facebook\\_mark\\_zuckerberg\\_su\\_libra\\_un\\_progetto\\_complesso\\_e\\_rischioso\\_-239285458/](https://www.repubblica.it/tecnologia/2019/10/23/news/facebook_mark_zuckerberg_su_libra_un_progetto_complesso_e_rischioso_-239285458/); [https://www.corriere.it/economia/consumi/19\\_ottobre\\_24/libra-sei-cose-importanti-che-zuckerberg-ha-detto-congresso-americano-a0ab9e08-f671-11e9-852d-8d5c113e41ca.shtml](https://www.corriere.it/economia/consumi/19_ottobre_24/libra-sei-cose-importanti-che-zuckerberg-ha-detto-congresso-americano-a0ab9e08-f671-11e9-852d-8d5c113e41ca.shtml).

e non per caso<sup>4</sup>. Anche se a renderla popolare in tempi recenti è stato George Clooney (che la sfoggiava ai tempi della fortunata serie televisiva *E.R. - Medici in prima linea*), l'acconciatura deriva proprio dalla frangia corta tipica delle statue che raffigurano sia Giulio Cesare sia Ottaviano Augusto. La discussione su un tema di tale futilità, che si lega però come abbiamo visto a un'impostazione teorica sulla qualità degli imperi e di coloro che li creano, li organizzano e li governano, è proseguita a lungo interessando ovviamente i *social* ma anche l'intero circuito mediatico statunitense e avendo echi non trascurabili anche in Europa<sup>5</sup> con il coinvolgimento pure di testate autorevoli come l'influente *newspaper* online *Business Insider Usa*<sup>6</sup>.

Ancora a fine novembre 2019 l'attore e intellettuale Sacha Baron Cohen, in un lungo discorso<sup>7</sup> tenuto all'atto di ricevere un premio dalla ONG *Anti Defamation League* impegnata nel combattere razzismo, odio e intolleranza, denunciava lo strapotere di Silicon Valley e delle *tech companies* come Google, Twitter, YouTube e Facebook che si preoccupano più di aumentare il prezzo delle loro azioni che di proteggere la democrazia, e attaccava in particolare la filosofia socio-aziendale di Zuckerberg, ideologo di un imperialismo ideologico per cui sei soli individui non eletti da nessuno impongono la loro visione sul resto del mondo, non sono responsabili

<sup>4</sup> *Caesar cut: il taglio alla Cesare del 2020*, in <https://www.ilgentiluomo.it/taglio-alla-cesare/>.

<sup>5</sup> C. SEVERGNINI, *Il taglio di capelli di Mark Zuckerberg è ispirato all'imperatore Augusto?*, «Corriere della sera», 26 ottobre 2019 = [https://www.corriere.it/tecnologia/19\\_ottobre\\_26/taglio-capelli-mark-zuckerberg-ispirato-imperatore-augusto-51f6382a-f7f9-11e9-a2fc-5cf2f6fbb505.shtml](https://www.corriere.it/tecnologia/19_ottobre_26/taglio-capelli-mark-zuckerberg-ispirato-imperatore-augusto-51f6382a-f7f9-11e9-a2fc-5cf2f6fbb505.shtml); cfr. <https://it.mashable.com/cultura/820/audizione-di-mark-zuckerberg-al-congresso-il-taglio-di-capelli-scatena-i-social>.

<sup>6</sup> M. MEISENZAHN, *Mark Zuckerberg's fascination with Augustus Caesar might explain the Facebook CEO's haircut, which his wife Priscilla Chan is cutting during quarantine*, «Business Insider Usa», oct 24, 2019 = <https://www.businessinsider.com/mark-zuckerberg-haircut-explained-augustus-caesar-2019-10?ir=t>; <https://www.werearethemighty.com/military-culture/mark-zuckerbergs-obsession-augustus-caesar>; <https://markets.businessinsider.com/news/stocks/mark-zuckerberg-haircut-explained-augustus-caesar-2019-10-1028629580>.

<sup>7</sup> S. BARON COHEN, *Se Hitler avesse avuto Facebook*, «Il foglio» 26 novembre 2019 = <https://www.ilfoglio.it/cultura/2019/11/26/news/se-hitler-avesse-avuto-facebook-288895/>; cfr. [https://www.corriere.it/tecnologia/19\\_novembre\\_26/sacha-baron-cohen-se-fosse-esistito-anni-30-facebook-avrebbe-permesso-hitler-postare-spot-2dc53f0c-1025-11ea-8237-5100dbaddf11.shtml](https://www.corriere.it/tecnologia/19_novembre_26/sacha-baron-cohen-se-fosse-esistito-anni-30-facebook-avrebbe-permesso-hitler-postare-spot-2dc53f0c-1025-11ea-8237-5100dbaddf11.shtml); <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-50525884>; <https://www.theguardian.com/film/2019/nov/22/sacha-baron-cohen-facebook-would-have-sold-final-solution-ads-to-hitler>.

per alcun governo e agiscono come se fossero al di sopra della portata della legge. E concludeva “It’s like we’re living in the Roman Empire and Mark Zuckerberg is Caesar. At least that would explain his haircut”. (“È come se vivessimo nell’Impero Romano e Mark Zuckerberg è Cesare. Almeno questo spiegherebbe il suo taglio di capelli”).<sup>8</sup>

Dunque quella che taluno ha definito l’ossessione di Mark Zuckerberg per Augusto<sup>9</sup> non si traduce soltanto in una sorta di individuale disturbo ossessivo-compulsivo (in visita a Roma fotografare soltanto statue dell’Imperatore, o imporre a sua figlia il nome *August*, o la scelta mirata del taglio di capelli) ma guarda ad Augusto e ai suoi metodi di acquisizione, e soprattutto di esercizio, del potere come fonte di ispirazione e modello di gestione delle crisi a livello globale, in una sorta di prospettiva imperiale 4.0 del tutto estranea ai meccanismi storici consueti di governo attraverso le istituzioni e le rappresentanze, ma che pure individua nella genialità politica di Augusto una forza a un tempo innovatrice e stabilizzante, tanto significativa da suggerire oggi, meglio di qualunque altro riferimento storico, direttive di comportamento e di azione alle dominanti multinazionali del *WEB*.

L’indubbia peculiarità del caso Zuckerberg/Augusto con i suoi aspetti di pressante attualità non può comunque porsi né essere considerato in discontinuità con un *trend* che dura dalla nascita stessa degli Stati Uniti e cioè quello di utilizzare la storia di Roma come parametro privilegiato di confronto e di supporto per la Repubblica federale e i suoi governanti. Un richiamo costante nel corso dei secoli, continuamente rimodulato in funzione delle diverse contingenze storiche ma riproposto ostinatamente con toni,

<sup>8</sup> I. ASHER HAMILTON, *Sacha Baron Cohen tore into Mark Zuckerberg and Facebook over hate speech, violence, and political lies*, Business Insider Usa Nov 22, 2019 = <https://www.businessinsider.com/sacha-baron-cohen-adl-speech-mark-zuckerberg-silicon-valley-2019-11?IR=T>; N. LOMAS, *Watch Sacha Baron Cohen skewer Zuckerberg’s ‘twisted logic’ on hate speech and fakes*, TC-Techcrunch.com, November 22, 2019 = <https://techcrunch.com/2019/11/22/watch-sacha-baron-cohen-skewer-zuckerbergs-twisted-logic-on-hate-speech-and-fakes/>.

<sup>9</sup> P. ECONOMY, *Mark Zuckerberg’s Obsession with this Ancient Emperor Helped Lead to Facebook’s Success*, «Inc. This Morning», September 19, 2018 = [https://www.inc.com/peter-economy/mark-zuckerbergs-obsession-with-this-ancient-emperor-helped-lead-to-facebooks-success.html#:~:text=Despite%20the%20entertainment%20and%20literary,and%20adopted%20son\)%2C%20Augustus](https://www.inc.com/peter-economy/mark-zuckerbergs-obsession-with-this-ancient-emperor-helped-lead-to-facebooks-success.html#:~:text=Despite%20the%20entertainment%20and%20literary,and%20adopted%20son)%2C%20Augustus) Cfr. N. LOMAS, *What History could tell Mark Zuckerberg* = <https://techcrunch.com/2018/12/25/what-history-could-tell-mark-zuckerberg/>.

ora più ora meno, vigorosi sia a livello di riflessione politica, politologica e storica sia a livello di pensiero comune e di cultura popolare.

Ormai dieci anni or sono un'importante mostra presso il *National Constitution Center* di Philadelphia (February 19 - August 1, 2010), semplicemente quanto significativamente intitolata *Ancient Rome & America*, si incaricò di fare il punto a un livello comprensibile e popolare rispetto a ciò che una consistente letteratura spesso di rilevante valore scientifico e altrettanto spesso di alta divulgazione aveva ripetutamente analizzato e approfondito, e cioè come le connessioni culturali, politiche e sociali fra Roma antica e l'America moderna siano un tratto specifico dell'identità statunitense, e come l'influenza del mondo classico abbia forgiato la nazione americana mentre i modelli classici permangono nel tempo quale fonte di ispirazione in un *mix*, come è stato sottolineato, di reverenza e ambivalenza<sup>10</sup>.

In sintesi, l'analogia storica così viene espressa nella presentazione della mostra trovando sostanziale riscontro anche nelle sintesi storiografiche più comuni: "Roma, come gli Stati Uniti, ha sconfitto una monarchia per diventare una Repubblica. Molto tempo dopo la caduta dell'antica Roma, i suoi eroi e le sue leggende hanno continuato a influenzare le generazioni future. Dai campi di battaglia della rivoluzione alle sedute del Congresso, Roma è diventata parte integrante del patrimonio ideologico-istituzionale della fondazione degli Stati Uniti e della loro gestione socio-politica e culturale. Sorprendenti analogie (*striking similarities*) in effetti si riscontrano tra cultura romana e americana, dalle teorie del governo alla schiavitù e alle guerre civili, dall'espansione continentale all'influenza mondiale".

E in effetti *in primis* la lettura degli scritti dei padri fondatori e i *papers* del dibattito che si innescò all'atto della realizzazione dei nuovi Stati Uniti fra federalisti e antifederalisti dimostra come l'interazione fra classicità Romana (in particolare per quanto si riferisce alla Repubblica) e la rivoluzione americana, con la contestuale e susseguente istituzione/strutturazione della Repubblica federale, fa parte della convinzione profonda dei *Founding*

<sup>10</sup> <https://constitutioncenter.org/experience/exhibitions/past-exhibitions/ancient-rome-america>; S. RODA, *Roma e i Padri Fondatori: un antico modello politico-ideologico e la nascita degli Stati Uniti d'America*, in *Scritti di Storia per Mario Pani*, a cura di S. CAGNAZZI, M. CHELOTTI, A. FAVUZZI, F. FERRANDINI TROISI, D. P. ORSI, M. SILVESTRINI, E. TODISCO, Bari 2011, 407-425.

*Fathers* e dei *Framers* della Costituzione del 1789, fin da subito messa in evidenza nella sua notevole portata ideologica da coloro che si occuparono di descrivere la storia della nuova Repubblica federale, da Carlo Botta a Guglielmo Ferrero ad Alexis de Tocqueville<sup>11</sup>.

La classe dirigente della rivoluzione anti inglese e della formazione del nuovo stato, imbevuta di cultura classica, profonda conoscitrice di Polibio, di Livio come delle *Vite Parallele* di Plutarco, recepisce il modello del cittadino Romano virtuoso e difensore dei valori Repubblicani quale riferimento a cui adeguare il proprio comportamento pubblico e le proprie virtù politiche. Cincinnato, Cicerone, Catone Uticense, Bruto vengono proposti, talora indossandone materialmente i panni nell'iconografia pubblica o nei *nickname* tratti dall'onomastica Romana che si attribuivano e con cui spesso nei loro scritti si firmavano, come esempi di resistenza alla tirannia, di rigore etico, di impegno disinteressato per la nazione e per il popolo<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> C. BOTTA, *Storia della guerra d'Indipendenza degli Stati Uniti d'America*, Milano 1809, rist. anast. Soveria Mannelli 2010; G. FERRERO, *Ancient Rome and Modern America. A Comparative Study of Morals and Manners*, New York, London 1914; A. de TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, Paris 1835-1840, trad. it., *La democrazia in America*, a cura di C. VIVANTI, Torino 2006.

<sup>12</sup> M. REINHOLD, *Classica Americana: The Greek and Roman Heritage in the United State*, Wayne University Press, Detroit 1984; G. WILLS, *Cincinnatus: George Washington & the Enlightenment: Images of Power in Early America*, Garden City KS 1984; F. MACDONALD, *Novus Ordo Seclorum: The Intellectual Origins of the Constitution*, University Press of Kansas, University Press of Kansas, Lawrence 1985; M. REINHOLD, *Classica Americana: The Greek and Roman Heritage in the United States*, Wayne State University Press, Detroit 1992; C. J. RICHARD, *The Founders and the Classics. Greece, Rome and the American Enlightenment*, Harvard University Press, Cambridge MA, London 1994; M. N. S. SELLERS, *American Republicanism: Roman Ideology in the United States Constitution*, New York University Press, New York 1994; A. GIARDINA, A. VAUCHEZ, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma Bari 2000, 129-30; M.J. HILLYARD, *Cincinnatus and the Citizen-Servant Ideal: The Roman Legend's Life, Times, and Legacy*, Philadelphia 2001; J. C. SHIELD, John C., *The American Aeneas: Classical Origins of the American Self*, University of Tennessee Press, Knoxville 2001; J. S. LANTZER, *Washington as Cincinnatus: A model of leadership*, in E. FISHMAN, W. D. PEDERSON, M. J. ROZELL (eds.), *George Washington: Foundation of Presidential Leadership and Character*, Westport Conn. 2001, 33-51; C. WINTERER, *The Culture of Classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life, 1780-1910*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2002; E. SHALEV, *Ancient Masks, American Fathers: Classical Pseudonyms during the American Revolution and Early Republic*, «Journal of the Early Republic», 25, 3, 2003, 152-172; C. WINTERER, *From Royal to Republican: The Classical Image in Early America*, «Journal of American History», 91, 2005, 1264-90; P. HICKS, *Portia and Marcia: Female Political Identity and the Historical Imagination, 1770-1800*, «William and Mary Quarterly», 62, 2005, 265-94; D.

Lo stesso modello costituzionale adottato, peraltro dopo aspra discussione fra i fondatori, si propone di ricalcare la Costituzione mista della Repubblica Romana, che si presenta come esemplare impianto di *check and balance* fra

GARCÍA de QUEVEDO RAMA, *La antigua Roma y la ideología de la revolución norteamericana*, «Gerion» 23,1, 2005, 329-43; C. J. RICHARD, *Classical Antiquity and Early Conceptions of the United States Senate*, in M. MECKLER (ed.), *Classical Antiquity and the Politics of America. From George Washington to George W. Bush*, Waco TX 2006, 29-39; E. SHALEV, *Historical Consciousness, the Classical World, and the American Revolution*, «Historia» 19, 2007, 25-48; C. J. RICHARD, *Greeks and Romans Bearing Gifts. How the Ancients Inspired the Founding Fathers*, Lanham MA, Boulder CO, New York, Toronto, Plymouth 2008; D. BEDERMAN, *The Classical Foundations of the American Constitution: Prevailing Wisdom*, Cambridge University Press, Cambridge 2008; E. SHALEV, *Rome Reborn on Western Shores: Historical Imagination and the Creation of the American Republic*, University of Virginia Press, Charlottesville 2009; M. MALAMUD, *Ancient Rome and Modern America*, Malden MA, Oxford, Chichester 2009; E. SHALEV, *Rome Reborn on Western Shores: Historical Imagination and the Creation of the American Republic*, University of Virginia Press, Charlottesville 2009; M. N. S. SELLERS, *Classical Influences on the American Founding Fathers*, in A. GRAFTON, G. MOST, S. SETTIS (eds.), *The Classical Tradition*, University of Baltimore School of Law Legal Studies Research Paper No. 2009, 20, Harvard 2009 = [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1437142](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1437142); J. ENGELSS, *The Two faces of Cincinnatus: a Rhetorical Theory of the State of Exception*, «Advances in the History of Rhetoric» 17, 2014, 53-64; S. SÝKORA, *George Washington and the Classical Virtues*, «Eras», Edition 12, Issue 1, December 2010 = <http://www.arts.monash.edu.au/publications/eras>; C. WILSON, *The American Cincinnatus: the Unique Greatness and Republican Virtue of George Washington*, Ashbrook Statesmanship Thesis Recipient of the 2014 Charles E. Parton Award, 1-46 = <https://ashbrook.org/wp-content/uploads/2014/09/Wilson-Printable.pdf>; K. HARPER, *Cato, Roman Stoicism, and the American 'Revolution'*, A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Arts Faculty, University of Sydney, March 27, 2014 = [https://pdfs.semanticscholar.org/9185/6ab65fc38e2dec58\\_f080e4f313184da54025.pdf](https://pdfs.semanticscholar.org/9185/6ab65fc38e2dec58_f080e4f313184da54025.pdf); S. BRICE, *A Classy Constitution: Classical Influences on the United States Constitution from Ancient Greek and Roman History and Political Thought*, John Carroll University, Senior Honors Projects. 85, Spring 2015 = <https://collected.jcu.edu/honorspapers/85/>; C. J. RICHARD, *Cicero and the American Founders*, in W. H. F. ALTMAN (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Cicero*, vol. 2, Leiden Boston 2015, 124-143; E. SHALEV, *America's Antiquities: The Ancient Past in the Creation of the American Republic*, in W. R. E. VELEMA, A. WESTSTEIJN (ed.), *Ancient Models in the Early Modern Republican Imagination*, Leiden 2017, 306-328; S. PANICHI, *Roma antica e la nuova America. Come il mito di Lucrezia e l'idea della Repubblica varcarono l'Oceano*, Roma 2018; M. DENIZ, *Remembering, History, and Identity: The Sculpted Life of Benjamin Franklin*, «European Journal of American Studies», 14-2, Summer 2019 = <https://doi.org/10.4000/ejas.14721>; A. POLING, *Beyond Pater Patriae: The Many Faces of George Washington*, Honors Thesis Submitted to the Department of History, Georgetown University, Advisor: Prof. M. NICHOLS, Honors Program Chair: Prof. A. GAMES, April 29, 2020 = <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/1059307/Poling%20Beyond%20Pater%20Patriae%20v4.pdf?sequence=1>.

poteri e che si pretende modellata ricorrendo al meglio dei principali sistemi di governo – democrazia, aristocrazia e monarchia – garantendo l'equilibrio istituzionale nell'interazione fra assemblee popolari, senato e magistrature. Gli Stati Uniti propongono uno schema analogo ove il potere pseudo-monarchico è rappresentato dal Presidente, l'aristocrazia dai *land owners* senatori, la democrazia dalla Camera dei Rappresentanti/Congresso, il tutto all'interno di un rigoroso complesso di leggi e di *ius* ove la forma non prevale sulla sostanza ma le forme stesse sono sostanza<sup>13</sup>.

La teoria platonica dell'uno, dei pochi e dei molti offre ulteriore supporto ideologico all'organismo costituzionale: la scelta dei padri fondatori nasce in sostanza dalla necessità di garantire al di là del ruolo guida del

<sup>13</sup> *The Federalist Papers*, No. 47, 63. Cfr. R. A. AMES, H. C. MONTGOMERY, *The Influence of Rome on the American Constitution*, «*The Classical Journal*» 30, 1 (Oct., 1934), 19-27; G. CHINARD, *Polybius and the American Constitution*, in *The American Enlightenment*, F. SHUFFELTON (ed.), Library of the History of Ideas. Vol. 11. University of Rochester Press, New York 1993, 217-37; W. WOLFF (ed.), *Senate, 1789-1989, V. 3: Classic Speeches, 1830-1993*, U. S. Senate Historical Office, U. S. Government Printing Office, Washington 1994, partic. 771-779; M. SELLERS, *American Republicanism: Roman Ideology in the United States Constitution*, New York, 1994; C. J. RICHARD, *The Classical Roots of the U.S. Congress: Mixed Government Theory*, in K. R. BOWLING., D. R. KENNON (ed.), *Inventing Congress*, Ohio University Press, Athens OH 1999, 3-28; D. WIRLS, S. WIRLS, *The Invention of the United States Senate*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2004; C. J. RICHARD, *The Battle for the American Mind: A Brief History of a Nation's Thought*, Lanham Plymouth 2004, 125-133; L. J. SIRICO Jr., *The Federalist and the Lessons of Rome*, «*Mississippi Law Journal*» 75, 2006, 431-494 = R. O. BROOKS (ed.), *Cicero and Modern Law*, Abingdon Oxon, New York 2016 (2009); C.-A. BIONDI, *Aristotle on the Mixed Constitution and its Relevance for American Political Thought*, «*Social Philosophy and Policy*» 24, 2, July 2007, 176-198; D. J. BEDERMAN, *The Classical Foundations of the American Constitution: Prevailing Wisdom*, Cambridge University Press, Cambridge 2008; C. J. RICHARD, *Why We're All Romans: The Roman Contribution to the Western World*, New York 2010; S. G. CALABRESI, M. E. BERGHAUSEN, S. ALBERTSON, *The Rise and Fall of the Separation of Powers*, Northwestern University School of Law, «*Northwestern University Law Review*» 106, 2, 2012, 527-50; M. MÜCKE, *Antiquity in "The Federalist Papers"*, Seminar Paper, München 2013; S. CAREY, *The Tripartite American Judiciary: The Influence of Rome's Mixed Constitution Upon the Founding Fathers*, Honors Thesis - Political Science and Classical Civilizations, J. SCOTT and R. STEM, March 19, 2018 = <https://escholarship.org/uc/item/0wr759rh>; P. MEANY, *Rome's Heroes and America's Founding Fathers*, «*Journal of the American Revolution*», Arts & Literature, Critical Thinking, October 23, 2018 = <https://allthingsliberty.com/2018/10/romes-heroes-and-americas-founding-fathers/> (cfr. <https://medium.com/s/story/romes-heroes-and-america-s-founding-fathers-6dada32a8885>); G. GRAPPI, *Il popolo inatteso: la questione antifederalista e la Costituzione degli Stati Uniti*, «*Scienza & Politica*», 7, 2018 = [http://amsacta.unibo.it/5826/1/Quad\\_N\\_7\\_2018\\_SP\\_Grappi\\_%20II%20popolo\\_inatteso.pdf](http://amsacta.unibo.it/5826/1/Quad_N_7_2018_SP_Grappi_%20II%20popolo_inatteso.pdf).

Presidente, un rapporto paritario fra i pochi e i molti in cui la società era divisa: due gruppi con interessi diversi e con diverse capacità economiche, ricchi e poveri, grandi proprietari terrieri (*the few*) e modesti coloni (*the many*) creano una dinamica sociale ineliminabile, donde la necessità che gli uni e gli altri siano rappresentati da corpi separati ed indipendenti. Come ha sottolineato uno dei più lucidi quanto leggendari fra i padri fondatori, Alexander Hamilton, la Repubblica Romana seppe risolvere con intelligenza il problema della convivenza fra i pochi ricchi aristocratici e i molti cittadini delle classi medie e basse – la plebe –, attraverso l'attività istituzionale dei comizi centuriati, espressione degli interessi dell'aristocrazia fondiaria, e dei comizi tributi, espressione degli interessi della plebe, assicurando in questo modo a Roma lunga prosperità, armonia civile e progressivo incremento potenza.

Hamilton individuava la necessità di un simile impianto socio-istituzionale anche per gli Stati Uniti d'America al fine di garantire la compresenza di un *democratic body* e di un *aristocratic body* (Camera dei Rappresentanti e Senato) rappresentativi rispettivamente dei meno ricchi e dei più ricchi dal momento che, pur in assenza nel nuovo stato di distinzioni di tipo giuridico-sociale negate dalla Costituzione di impronta fortemente egualitaria, *inequality of property constituted the great and fundamental distinction in [American] Society*<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> *The Papers of Alexander Hamilton*, vol. 4, *January 1787-May 1788*, ed. H. C. SYRETT. Columbia University Press, New York 1962, 218-20; *Notes of Debates in the Federal Convention of 1787*, Tuesday June 26, 1787, The Avalon Project, Documents in Law, History and Diplomacy, Yale Law School, Lillian Goldman Law Library, *Madison debates* = [https://avalon.law.yale.edu/18th\\_century/debates\\_626.asp](https://avalon.law.yale.edu/18th_century/debates_626.asp); cfr. <https://founders.archives.gov/documents/Hamilton/01-04-02-0093>. Cfr. A. HAMILTON, E. SPEER, *Alexander Hamilton: Constitutional Interpretations: Works & Speeches in favour of the American Constitution Including the Federalist Papers and the Continentalist*, H. CABOT LODGE (ed.), Musicaum Books (2 novembre 2018). In generale R. BELLAMY, *The Political Form of the Constitution: The Separation of Powers, Rights and Representative Democracy*, «Political Studies» XLIV, 1996, 436-56; K.-F. WALLING, *Republican Empire: Alexander Hamilton on War and Free Government*, University Press of Kansas, Lawrence 2015; W. S. RANDALL, *Alexander Hamilton: A Life*, New York 2003; R. CHERNOW, *Alexander Hamilton*, New York, Toronto, London, Dublin, Camberwell, New Delhi, Auckland, Johannesburg 2004 (da questa ormai classica biografia è stata tratta la sceneggiatura di un *musical* di Broadway di grande successo, vincitore di numerosi premi fra cui il Pulitzer per la drammaturgia, *Hamilton: An American Musical*, di Lin-Manuel Miranda, che ha debuttato nel 2015 riaccendendo fra l'altro l'attenzione su uno dei personaggi chiave, più complessi ed interessanti,

Le riflessioni di Alexander Hamilton per quanto riguarda il confronto con la storia di Roma Repubblicana e l'opportunità/necessità di imitarne le scelte di assetto di governo, mostra evidenti difetti interpretativi circa i meccanismi costituzionali della Repubblica Romana e le dinamiche di formazione e di competenza dei comizi. Con analogia approssimazione storica lo stesso Hamilton affermava che – a suo avviso – la Repubblica di Roma attraverso il potere attribuito ai tribuni della plebe livellò le differenze fra patrizi e plebei, ma la stessa divisione sociale sarebbe rapidamente ricomparsa nella forma di ricchi e poveri.

Indipendentemente però dalle imprecisioni storiografiche è chiaro nel campione dei federalisti, (impegnato in una dura contesa politico-ideologica che lo avrebbe portato alla morte in duello per mano del suo avversario di sempre, il Democratico-Repubblicano, vicepresidente degli Stati Uniti al tempo della presidenza Jefferson, Aaron Burr<sup>15</sup>) la volontà di correggere

della storia dei nascenti Stati Uniti); M. P. FEDERICI, *The Political Philosophy of Alexander Hamilton*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2012; M. E. NEWTON, *Alexander Hamilton: The Formative Years*, Phoenix 2015; M. BROCKENBROUGH, *Alexander Hamilton, Revolutionary*, London 2017; R. T. GREEN, *Alexander Hamilton's Public Administration*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 2019. Su alcuni riflessi attuali del pensiero hamiltoniano cfr. ad es. N. LETOURNEAU, *The Ongoing Struggle Between Two American Ideals: Liberty and Equality. Inside the biggest fault line between the two parties in American politics today*, «Washington Monthly», June 18, 2020 = <https://washington-monthly.com/2020/06/18/the-ongoing-struggle-between-two-american-ideals-liberty-and-equality/>.

<sup>15</sup> M. LOMASK, *Aaron Burr: The Years from Princeton to Vice President 1756-1805*, New York 1979; C. J. NOLAN, *Aaron Burr and the American Literary Imagination*, Westport 1980; M. LOMASK, *Aaron Burr: The Conspiracy and Years of Exile, 1805-1836*, New York 1982; S. E. SIRY, *Aaron Burr*, in *American National Biography*. Vol. 4, J. A. GARRATY, M. C. CARNES (eds.), Oxford University Press, Oxford 1999, 34-36; A. A. ROGOW, *A Fatal Friendship: Alexander Hamilton and Aaron Burr*, New York 1999; R. G. KENNEDY, *Burr, Hamilton, and Jefferson: A Study in Character*, Oxford University Press, New York Oxford 2000; B. F. MELTON Jr., *Aaron Burr: Conspiracy to Treason*, New York 2002; J. WHEELAN, *Jefferson's Vendetta: The Pursuit of Aaron Burr and the Judiciary*, New York 2005; A. J. CLARK, *Cipher Code of Dishonor: Aaron Burr, an American Enigma*, Bloomington 2005; C. F. HOBSON (ed.), *The Aaron Burr Treason Trial*, The Papers of John Marshall, Omohundro Institute of Early American History and Culture, College of William and Mary, Prepared for inclusion in the project Federal Trials and Great Debates in United States History, Federal Judicial Center, Federal Judicial History Office, 2006 = <https://www.fjc.gov/sites/default/files/trials/burrtrial.pdf>; D. ROBERTSON, *Reports of the Trials of Colonel Aaron Burr*, Philadelphia 2007; N. ISENBERG, *Fallen Founder: The Life of Aaron Burr*, London New York 2008; G. S. WOOD, *Empire of Liberty: A History of the Early Republic, 1789-1815*, Oxford University Press, New York Oxford 2009; D. O.

quello che nella struttura costituzionale dei nuovi Stati Uniti rischiava di tradursi in un eccesso di potere del Presidente specie per quanto riguarda le sue competenze di *commander in chief* cioè di “comandante in capo degli eserciti e della marina degli Stati Uniti e di [tutte] le milizie dei singoli Stati dell’Unione”<sup>16</sup>: poteva configurarsi cioè – sulla base di un dettato costituzionale interpretato in senso lato e in momenti di particolare emergenza nazionale – una sorta di possibile deriva autoritaria non controllata che, in questo caso davvero, coincideva perfettamente con la sensibilità e il rigore antimonarchico delle classi dirigenti Repubblicane di Roma, donde

STEWART, *American Emperor: Aaron Burr's Challenge to Jefferson's America*, New York 2011; R. K. NEWMYER, *The Treason Trial of Aaron Burr: Law, Politics, And The Character Wars Of The New Nation*, Cambridge Studies on the American Constitution, New York 2012; H. W. BRANDS, *The Heartbreak of Aaron Burr (American Portraits)*, New York 2012; J. SEDGWICK, *War of Two: Alexander Hamilton, Aaron Burr, and the Duel that Stunned the Nation*, New York 2015; L. FISHER, *Jefferson and the Burr Conspiracy: Executive Power against the Law*, «Presidential Studies Quarterly» 45, no. 1, 2015, 157-174 = <http://www.loufisher.org/docs/pip/jeffburr.pdf>; M. N. LURIE, *Aaron Burr and Alexander Hamilton's Duel: A Brief Note on Underutilized Sources*, «NJS: An Interdisciplinary Journal», Winter 2016, 213-223 = <https://njs.libraries.rutgers.edu/index.php/njs/article/view/21/38>; J. MERRILL, J. ENDICOTT, *Aaron Burr in Exile: A Pariah in Paris, 1810-1811*, Jefferson NC 2016; J. E. LEWIS Jr., *The Burr Conspiracy: Uncovering the Story of an Early American Crisis*, Princeton University Press, Princeton Oxford 2017; E. BRAUN, *The Real Aaron Burr. The Truth behind the Legend*, North Mankato MN 2020.

<sup>16</sup> La Costituzione degli Stati Uniti, all’Articolo II, Sezione 2, Comma I, così recita: “The President shall be commander in chief of the Army and Navy of the United States, and of the militia of the several states, when called into the actual service of the United States; he may require the opinion, in writing, of the principal officer in each of the executive departments, upon any subject relating to the duties of their respective offices, and he shall have power to grant reprieves and pardons for offenses against the United States, except in cases of impeachment”. Cfr. R. A. EPSTEIN, *Executive Power, the Commander in Chief, and the Militia Clause*, «Hofstra Law Review», 34, 2, 2005, 317-328 = <http://scholarlycommons.law.hofstra.edu/hlr/vol34/iss2/1>; S. PRAKASH, *Regulating the Commander in Chief: Some Theories*, «Indiana Law Journal», 81, 4, 2006, 1319-1324 = <http://www.repository.law.indiana.edu/ilj/vol81/iss4/8>; B. L. BEIRNE, *George vs. George vs. George: Commander-in-Chief Power*, «Yale Law & Policy Review», 26, 2007, 265-308; H. JEFFERSON POWELL, *The President as Commander in Chief: An Essay in Constitutional Vision*, Carolina Academic Press, Durham NC 2013; J. P. TERRY, *The Commander-in-Chief*, Carolina Academic Press, Durham NC 2015; B. R. CURTIS, *The Power of the Commander-In-Chief to Declare Martial Law, and Decree Emancipation: As Shown from B.R. Curtis*, South Yarra, Victoria Australia 2017; J. K. ELSEA, *Defense Primer: President's Constitutional Authority with Regard to the Armed Forces*, Updated March 11, 2020 = <https://fas.org/sgp/crs/natsec/IF10534.pdf>.

appunto l'esaltazione dei pretesi "eroi" e "martiri" della difesa della libertà contro il totalitarismo del I sec. a. C., come Catone e Bruto<sup>17</sup>.

I timori di Hamilton, peraltro condivisi da altri *founding fathers* ed estensori della Costituzione sia federalisti come John Adams e James Madison, sia antifederalisti come Thomas Jefferson o James Monroe, parvero concretizzarsi subito dopo la sua tragica, nonché sospetta, morte proprio per iniziativa del suo assassino il newyorkese Aaron Burr, vicepresidente di Jefferson fino al 1805 di cui era stato rivale nella corsa alla Presidenza nel 1801, ma poi entrato in conflitto con il suo Presidente per ragioni politiche aggravatesi irrimediabilmente dopo l'uccisione di Hamilton, in ragione della quale fu incriminato.

Burr, allora, mentre tentava di concorrere per l'elezione a governatore di New York teorizzò l'opportunità, e probabilmente prese l'iniziativa in tal senso, di un'insurrezione di Stati dell'Ovest e del Sud che mirava alla secessione e alla costituzione di un impero esteso anche al Messico e alla Florida spagnoli. Per due anni, Burr perseguì il suo sogno imperiale, tramando per ottenere il sostegno delle gerarchie militari, fra cui vi erano personaggi al soldo del re di Spagna, e di altri leader degli stati occidentali, tra cui Andrew Jackson di cui fra poco parleremo.

<sup>17</sup> F. MACDONALD, *Novus Ordo Seclorum*, cit., 68-69; B. BAYLIN, *The Ideological Origins of the American Revolution*, Harvard University Press, Cambridge MA, London 1992, 346-348; M. N. S. SELLERS, *American Republicanism: Roman Ideology in the United States Constitution*, New York University Press, New York 1994; C. J. RICHARD, *The Founders and the Classics*, cit., 40-41, 57-70, 92-94, 212-240; C. WINTERER, *The Culture of Classicism*, cit.; W. J. ZIOBRO, *Classical Education in Colonial America*, in M. MECKLER M. (ed.), *Classical Antiquity*, cit., 13-28; J. WOLVERTON II, *The Founding Fathers & the Classics*, «The New American», 20 September 2004, 35-39 = <https://21stcenturycicero.wordpress.com/tyranny/the-founding-fathers-the-classics/>; R. SPAULDING, M. YORK, *A Sanctuary for the Rights of Mankind: The Founding Fathers and the Temple of Liberty*, Chicago Raleigh 2008; C. J. RICHARD, *Greeks and Romans Bearing Gifts*, cit., 140-157; J. A. JOHNSON, 'Brutus' and 'Cato' Unrichardmasked: General John Williams's Role in the New York Ratification Debate 1787-1788, «American Antiquarian Society» Worcester 2009, 297-337; M. N. S. SELLERS, *Classical Influences*, cit.; S. RODA, *Roma e i Padri Fondatori*, cit., 412-414; R. GOODMAN, J. SONI, *Rome's Last Citizen: The Life and Legacy of Cato, Mortal Enemy of Caesar*, New York 2012; K. HARPER, *Cato, Roman Stoicism*, cit.; S. BRICE, *A Classy Constitution*, cit.; M. DENIZ, *Remembering, History, and Identity: The Sculpted Life of Benjamin Franklin*, «European journal of American studies [Online]», 14, 2, 2019, = <http://journals.openedition.org/ejas/14721>.

Jefferson, che aveva dappprincipio sottovalutato l'azione del suo ex-vice, alla fine si decise ad ordinare che Burr fosse processato per alto tradimento. Il processo da dibattito su una gravissima accusa individuale si trasformò ben presto in una disputa politica sull'identità della giovane nazione e sui modelli di *governance* che si era data o che avrebbe dovuto darsi a parere di chi era perseguito per apostasia politica e per avere sfidato l'esistenza stessa della nazione democratica suggerendo di fatto un modello autoritario e paramonarchico di governo. Venne, in quella sede, messo in discussione dallo stesso Jefferson uno dei cardini della carta dei diritti, del *Bill of right* del 1789, e cioè la salvaguardia dei diritti individuali che sarebbero dovuti venire meno di fronte all'alto tradimento della nazione. Chi si comportava come Cesare, tiranno distruttore della Repubblica Romana, non poteva – secondo Jefferson – nascondersi sotto lo scudo dei diritti civili. Al contrario John Marshall, *Chief Justice* cioè Presidente della Corte Suprema degli Stati Uniti dal 1801 alla morte nel 1835, e soprattutto uno dei più longevi fra i padri fondatori e che proprio per questo si definiva *Last of the Romans*, nonché lontano parente di Jefferson e suo accanito avversario<sup>18</sup>, sostenne la tesi opposta, e con una condotta processuale disinvolta probabilmente oltre i limiti della correttezza riuscì a impedire la condanna di Burr, che tornò libero anche se ormai bruciato dal punto di vista della presenza politica in ruoli di primo piano<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> R. K. NEWMYER, *John Marshall and the Heroic Age of the Supreme Court*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2002; H. G. UNGER, *John Marshall. The Chief Justice Who Saved the Nation*, Boston 2014; J. R. PAUL, *Without Precedent: Chief Justice John Marshall and His Times*, New York 2018.

<sup>19</sup> M. LOMASK, *Aaron Burr: The Conspiracy*, cit.; G. S. WOOD, *The Real Treason of Aaron Burr*, «Proceedings of the American Philosophical Society», 143, 2, 1999, 280-295; R. G. KENNEDY, *Burr, Hamilton, and Jefferson*, cit.; B. F. MELTON Jr., *Aaron Burr: Conspiracy*, cit.; T. FLEMING, *Duel: Alexander Hamilton, Aaron Burr, and the Future of America*, New York 2000; C. WELLS, 'Aristocracy', *Aaron Burr, and the Poetry of Conspiracy*, «Early American Literature» 39, 3, 2004, 553-76; J. WHEELAN, *Jefferson's Vendetta*, cit.; A. J. CLARK, *Cipher Code of Dishonor*, cit.; C. F. HOBSON (ed.), *The Aaron Burr Treason Trial*, cit.; P. C. HOFFER, *The Treason Trials of Aaron Burr*, University Press of Kansas, Lawrence 2008; N. ISENBERG, *Fallen Founder*, cit.; D. O. STEWART, *American Emperor*, cit.; R. K. NEWMYER, *The Treason Trial*, cit.; L. FISHER, *Jefferson and the Burr Conspiracy*, cit.; J. E. LEWIS Jr., *The Burr Conspiracy*, cit.; J. FRUCHTMAN, *Hero or Villain? The Treason Trial of Aaron Burr (1807)*, in M. T. DAVIS, E. MACLEOD, G. PENTLAND (eds.), *Political Trials in an Age of Revolutions. Britain and the North Atlantic, 1793–1848*, Cham 2019, 297–319;

Al di là dei comportamenti e delle sorti di colui che viene spesso definito con sarcasmo *the Fallen Founder*, il Fondatore decaduto<sup>20</sup>, la sua vicenda si pone emblematicamente al limite di un'evoluzione ideologica significativa nella politica e nell'elaborazione culturale della nazione americana: l'esito del processo di Burr in qualche modo non legittima del tutto ma dà spazio a posizioni politiche che paiono più o meno lentamente abbandonare l'adesione totalizzante al modello Repubblicano Romano per riconoscere invece valore e pregio – nei fatti e negli atteggiamenti se non nell'affermazione pubblica – anche alla struttura costituzionale e di governo della Repubblica imperiale cesariano-augustea.

Non certo a caso il più illustre e pluripremiato biografo di Aaron Burr, l'avvocato di grido e storico David O. Stewart, nell'importante volume dedicato all'ambizioso vicepresidente nel 2011<sup>21</sup>, e che fu salutato dalla critica come la migliore indagine prodotta sulla sconcertante ed irritante vita di Aaron Burr<sup>22</sup>, scelse il titolo suggestivo *American Emperor: Aaron Burr's Challenge to Jefferson's America*. Accostando al nome di un personaggio pubblico di grande rilievo il titolo imperiale, Stewart registra la realtà di una svolta storica nel patrimonio ideologico della ancor giovanissima nazione: se infatti dopo la vicenda dello scontro politico e giudiziario Jefferson/Burr dare del Cesare ai governanti americani verrà ancora a lungo considerato un insulto politico da respingere, nessuno più userà tale appellativo nel senso con cui l'intendeva Josiah Quincy quando, riferendosi a Re Giorgio III, si chiedeva: “*La Gran Bretagna in America non è forse come il tiranno Cesare a Roma?*”<sup>23</sup>; si può affermare anzi che l'accezione

S. BOMBOY, *Aaron Burr's trial and the Constitution's treason clause*, Constitution Daily. Smart conversation from the National Constitution Center, September 1, 2019 = <https://constitutioncenter.org/blog/the-great-trial-that-tested-the-constitutions-treason-clause>. Per un ribaltamento dell'interpretazione storica prevalente cfr. J. VAN BERGEN, *Malice: Thomas Jefferson's Conspiracy to Destroy Aaron Burr*, Philadelphia 2019.

<sup>20</sup> N. ISENBERG, *Fallen Founder*, cit.

<sup>21</sup> D. O. STEWART, *American Emperor*, cit.

<sup>22</sup> In merito è sufficiente confrontare la sintetica quanto emblematica raccolta di giudizi riportata nel sito di Amazon: [https://www.amazon.com/American-Emperor-Challenge-Jeffersons-america/dp/1439157189/ref=sr\\_1\\_1?dchild=1&keywords=American+Emperor%3A+Aaron+Burr%27s+Challenge+to+Jefferson%27s+America&qid=1594371326&sr=8-1](https://www.amazon.com/American-Emperor-Challenge-Jeffersons-america/dp/1439157189/ref=sr_1_1?dchild=1&keywords=American+Emperor%3A+Aaron+Burr%27s+Challenge+to+Jefferson%27s+America&qid=1594371326&sr=8-1).

<sup>23</sup> Cfr. C. F. MULLETT, *Classical Influences on the American Revolution*, «The Classical Journal» 35, 2, 1939, 92-104; E. SHALEV, *Rome Reborn on Western Shores*, cit., 40-72; P.

negativa della titolatura imperiale non impedirà che alcuni Presidenti, nel modo di gestire l'ampio potere che la Costituzione assicurava loro, abbiano scelto la via di un autoritarismo più o meno manifesto, variamente declinato e variamente adottato in ragione di emergenze pretese o reali<sup>24</sup>.

È il caso del già citato Andrew Jackson, settimo Presidente degli Stati Uniti d'America (1829-1837), e sicuramente uno dei Presidenti più influenti della Storia dell'America, generale, eroe di guerra, vincitore degli Inglesi e trionfatore nonché sterminatore dei nativi americani nelle guerre contro i Creek e i Seminole, in politica punto di riferimento dei piccoli e medi proprietari terrieri degli stati occidentali e delle immense terre conquistate agli indiani, e nemico giurato delle oligarchie finanziarie dell'est. Uomo quanto mai controverso, nonostante la forte opposizione e l'azione delle *lobbies* a lui ostili, riuscì comunque a ottenere due mandati come Presidente. Fondatore nel 1828 del Partito Democratico, che aveva appena compiuto i due secoli di storia, per coloro che lo appoggiavano egli era “a shining symbol of American accomplishment, the ultimate individualist and democrat” (“uno smagliante simbolo della realizzazione americana, il massimo individualista e democratico”)<sup>25</sup> mentre per gli avversari era un

MEANY, *Why the Founding Fathers Loved Ancient Rome. Will history repeat itself in American government*, «Medium. History», Oct 30, 2018 = <https://medium.com/s/story/romes-heroes-and-america-s-founding-fathers-6dada32a8885>; ID., *Rome's Heroes*, cit.

<sup>24</sup> Cfr. l'utile analisi di M. WYKE, *Caesar in the USA*, University of California Press, Berkeley Los Angeles London 2012.

<sup>25</sup> D. FELLER, *Andrew Jackson: Impact and Legacy*, University of Virginia, Miller Center, 2019 = <https://millercenter.org/president/jackson/impact-and-legacy#:~:text=Andrew%20Jackson%20left%20a%20permanent%20imprint%20upon%20American%20politics%20and%20the%20presidency.&text=The%20Maysville%20Road%20and%20Bank,direct%20links%20with%20the%20voters>. In generale R. V. REMINI, *Andrew Jackson and the Course of American Empire, 1767-1821*, New York 1977; ID., *Andrew Jackson and the Course of American Freedom, 1822-1832*, New York 1981; ID., *Andrew Jackson and the Course of American Democracy, 1833-1845*, New York 1984; H. W. BRANDS, *Andrew Jackson: His Life and Times*, New York 2005; S. WILENTZ, *Andrew Jackson*, «The American Presidents Series. The 7th President, 1829-1837», A. M. SCHLESINGER Jr. general editor, New York 2005; ID., *The Rise of American Democracy: Jefferson to Lincoln*, New York 2005; J. MEACHAM, *American Lion: Andrew Jackson in the White House*, New York 2008; L. H. PARSONS, *The Birth of Modern Politics: Andrew Jackson, John Quincy Adams, and the Election of 1828*, Oxford University Press, Oxford 2009; J. M. OPAL, *Avenging the People: Andrew Jackson, the Rule of Law, and the American Nation*, Oxford University Press, New York 2017; S. P. ADAMS (ed.), *A Companion to the Era of Andrew Jackson*, Hoboken

tiranno incombente, quanto di più simile gli Stati Uniti avessero avuto a un Cesare americano<sup>26</sup>. Il paragone in negativo con il Cesare affossatore della Repubblica di Roma lo accompagnò per tutta la vita politica. Personaggio divisivo, oggi diremmo decisionista e populista, con tratti autoritari che si segnarono ad esempio nel contrasto con la Corte suprema il cui potere intendeva limitare, venne raffigurato – anche attraverso un’immagine divenuta popolarissima – come un re, *born to command*, nato per dominare, che calpesta materialmente la Costituzione e l’impalcatura dei diritti individuali e collettivi su cui la nazione americana basava la sua identità nonché la sua diversità rispetto alle monarchie assolutiste europea anche nella versione

NJ 2013; M. R. CHEATHEM, *Andrew Jackson and the Rise of the Democratic Party*, University of Tennessee Press, Knoxville TN 2018; D. S. HEIDLER, J. T. HEIDLER, *The Rise of Andrew Jackson: Myth, Manipulation, and the Making of Modern Politics*, New York 2018; B. J. BIRZER, *In Defense of Andrew Jackson*, Washington 2018.

<sup>26</sup> D. FELLER, *Andrew Jackson: Impact and Legacy*, University of Virginia, Miller Center, 2019 = <https://millercenter.org/president/jackson/impact-and-legacy#:~:text=Andrew%20Jackson%20left%20a%20permanent%20imprint%20upon%20American%20politics%20and%20the%20presidency.&text=The%20Maysville%20Road%20and%20Bank,direct%20links%20with%20the%20voters>. In generale R. V. REMINI, *Andrew Jackson and the Course of American Empire, 1767-1821*, New York 1977; ID., *Andrew Jackson and the Course of American Freedom, 1822-1832*, New York 1981; ID., *Andrew Jackson and the Course of American Democracy, 1833-1845*, New York 1984; H. W. BRANDS, *Andrew Jackson: His Life and Times*, New York 2005; S. WILENTZ, *Andrew Jackson*, «The American Presidents Series. The 7th President, 1829-1837», A. M. SCHLESINGER Jr. general editor, New York 2005; ID., *The Rise of American Democracy: Jefferson to Lincoln*, New York 2005; J. MEACHAM, *American Lion: Andrew Jackson in the White House*, New York 2008; L. H. PARSONS, *The Birth of Modern Politics: Andrew Jackson, John Quincy Adams, and the Election of 1828*, Oxford University Press, Oxford 2009; J. M. OPAL, *Avenging the People: Andrew Jackson, the Rule of Law, and the American Nation*, Oxford University Press, New York 2017; S. P. ADAMS (ed.), *A Companion to the Era of Andrew Jackson*, Hoboken NJ 2013; M. R. CHEATHEM, *Andrew Jackson and the Rise of the Democratic Party*, University of Tennessee Press, Knoxville TN 2018; D. S. HEIDLER, J. T. HEIDLER, *The Rise of Andrew Jackson: Myth, Manipulation, and the Making of Modern Politics*, New York 2018; B. J. BIRZER, *In Defense of Andrew Jackson*, Washington 2018.

<sup>26</sup> S. WILENTZ, *Andrew Jackson*, cit.; M. MALAMUD, *Manifest Destiny and the Eclipse of Julius Caesar*, in M. WYKE (ed.), *Julius Caesar in Western Culture*, Malden MA, Oxford, Carlton Victoria 2006, 48-169, partic. 155-161; EAD., *Ancient Rome*, cit., 21-26; M. WYKE, *Caesar in the USA*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles - London 2012; M. R. BAYER, *Cicero and Caesar in America John Quincy Adams, Andrew Jackson, and the Political War of the 1820s*, A Capstone Project Submitted to the College of Online and Continuing Education in Partial Fulfilment of the Master of Arts in History, Southern New Hampshire University, Kearny NJ, September 2018 = <https://academicarchive.snhu.edu/bitstream/handle/10474/3527/his2018bayer.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

pseudo-rivoluzionaria dell'impero napoleonico, imponendo altresì la sua volontà sia alla U. S. Bank, la Banca Federale contro cui ingaggiò una violenta azione intimidatoria incurante delle decisioni del Congresso (nella raffigurazione più nota sotto i suoi piedi, oltre alla Costituzione USA, sta anche il provvedimento di *Improvement* di ricapitalizzazione della Banca Federale)<sup>27</sup>, sia nei confronti della magistratura (si noti il libro calpestato intitolato *Magistrature degli USA*; TAV. 2).

Se infatti la polemica verbale contro Jackson, animata soprattutto dal neonato (1830) partito dei *Whig* che intenzionalmente utilizzava il nome degli oppositori alla monarchia britannica del XVIII secolo<sup>28</sup>, giocava soprattutto sull'analogia con Giulio Cesare, il tiranno per eccellenza nell'immaginario collettivo dei fondatori e del popolo della federazione, la rappresentazione iconica iterata fa vestire a Andrew Jackson i panni sontuosi di

<sup>27</sup> Cfr. ad es. la dura lettera dell'eroe popolare e *congressman* David Crockett contro la decisione di Andrew Jackson di dirottare fondi dalla Banca Federale e in cui definisce il presidente un tiranno governato dall'ambizione personale (testo in [http://www.digitalhistory.uh.edu/disp\\_textbook.cfm?smtID=3&psid=307](http://www.digitalhistory.uh.edu/disp_textbook.cfm?smtID=3&psid=307)). In generale R. V. REMINI, *Andrew Jackson and the Bank War*, New York 1967; P. ROUSSEAU, *Jacksonian Monetary Policy, Specie Flows, and the Panic of 1837*, «The Journal of Economic History» 62, 2002, 457-487; S. MINICUCCI, *Internal Improvements and the Union, 1790-1860*, «Studies in American Political Development», 18, 2, October 2004, 160-85; J. KNODELL, *Rethinking the Jacksonian Economy: The Impact of the 1832 Bank Veto on Commercial Banking*, «The Journal of Economic History» 66, 2006, 541-574; S. MIHM, *The Fog of War: Jackson, Biddle and the Destruction of the Bank of the United States*, in *A Companion to the Era of Andrew Jackson*, cit., 348-375; P. KAHAN, *The Bank War: Andrew Jackson, Nicholas Biddle, and the Fight for American Finance*, Yardley 2016; J. KNODELL, *The Second Bank of the United States: "Central" Banker in an Era of Nation Building, 1816-1836*, London, New York 2017; E. LOMAZOFF, *Reconstructing the National Bank Controversy: Politics and Law in the Early American Republic*, University of Chicago Press, Chicago, London 2018; S. W. CAMPBELL, *The Bank War and the Partisan Press: Newspapers, Financial Institutions, and the Post Office in Jacksonian America*, University Press of Kansas, Lawrence 2019; E. HILT, K. LIANG, *Andrew Jackson's Bank War and the Panic of 1837*, Harvard Seminar in Economy History, Feb. 24, 2020, Preliminary and Incomplete Draft = [https://economics.harvard.edu/files/economics/files/panic\\_1837\\_harvard\\_final.pdf](https://economics.harvard.edu/files/economics/files/panic_1837_harvard_final.pdf).

<sup>28</sup> D. W. HOWE, *The Political Culture of the American Whigs*, University of Chicago Press, Chicago, London 1979, revised ed. 1984; M. F. HOLT, *Political Parties and American Political Development: From the Age of Jackson to the Age of Lincoln*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, London 1992; ID., *The Rise and Fall of the American Whig Party*, Oxford, New York 1999; G. WEINER, *Old Whigs: Burke, Lincoln, and the Politics of Prudence*, New York 2019; J. W. PEARSON, *The Whigs' America: Middle-Class Political Thought in the Age of Jackson and Clay*, University Press of Kentucky, Lexington 2020.

un re assoluto con corona e scettro: e gli appellativi polemicamente che accompagnano l'immagine sono *King Andrew the First*, o *King Veto*, a sottolineare l'uso indiscriminato e anticostituzionale che il Presidente faceva dell'arma del veto per condizionare Senato e Congresso e imbrigliarne l'azione politica (nella immagine Jackson tiene nella sinistra una pergamena intitolata "VETO", che molto probabilmente si riferisce alla sua controversa decisione di porre il veto alla legge del Congresso del 1832 tesa – come si è appena detto – a ricapitalizzare la U.S. Bank e di conseguenza a dare fiato all'intero sistema bancario della nazione)<sup>29</sup> (TAV. 3). Disprezzo per la Costituzione e le istituzioni di garanzia, rigetto della logica garantista del *check and balance* dei poteri identificavano per molti una deriva dittatoriale che metteva in grave crisi la democrazia nata dalla rivoluzione anti-inglese.

Un curioso episodio avvenuto alla fine della vita di Jackson mette in evidenza nel contempo da un lato la volontà dell'ex-Presidente di respingere seppur tardivamente la fama di Presidente autoritario irrispettoso appunto della Costituzione e dall'altra il persistere di un'identificazione indirettamente imperiale-Romana con il personaggio. Dieci settimane prima della morte di Jackson (1845) (mostrato in un dagherrotipo preso verso la fine della sua vita; TAV. 4) gli venne offerto da un alto ufficiale della *U.S. Navy*, il commodoro Jesse B. Elliott (1782-1845) un sarcofago romano di pregiata fattura che si ritiene contenesse i resti dell'Imperatore Alessandro Severo (208-235 d.C.)<sup>30</sup>. Era uno dei due sarcofagi che Elliott aveva ottenuto in Siria e portato negli Stati Uniti a bordo della *U. S. Constitution* nel 1839. Uno dei sarcofagi fu utilizzato per collocare le spoglie del padre fondatore e filantropo Stephen Girard (1750-1831). L'altro avrebbe dovuto ospitare i resti del filantropo britannico James Smithson (1769-1825), ma il Congresso non aveva ancora costituito la Smithsonian Institution e Smithson rimase nella sua sepoltura in Italia (TAV. 5).

<sup>29</sup> Sul potere di veto dei presidenti USA cfr. A. BURATTI, *Veti presidenziali. Presidenti e maggioranze nell'esperienza costituzionale statunitense*, Roma 2012 (su cui C. FASSONE, *Le "trasformazioni" del potere di veto del Presidente degli Stati Uniti, tra diritto costituzionale e politica del diritto*, 23 Settembre, 2013 = <https://www.diritticomparati.it/le-trasformazioni-del-potere-di-veto-del-presidente-degli-stati-uniti-tra-diritto-costituzionale-e-p/>).

<sup>30</sup> Cfr. S. Y. C. STEVENSON, *An Ancient Sarcophagus*, «Bulletin of the Pennsylvania Museum» 12, 45, 1914, 1-5; e inoltre <https://www.loc.gov/resource/rbpe.19704600/?st=text>; <https://www.loc.gov/item/maj017999/>.

A questo punto, Elliott consegnò il secondo sarcofago al *National Institute* (un organo scientifico di cui era membro) a condizione che fosse usato per ricevere il corpo del Presidente Jackson alla sua morte. Mentre si augurava che Jackson gravemente malato potesse sopravvivere, il Commodoro gli scrisse testualmente “La bara di un Imperatore ti aspetta”, un’affermazione evidentemente densa di senso politico e che sosteneva quell’interpretazione autoritaria del potere di governo che Jackson si sforzava invece di negare di avere perseguito. La risposta di Jackson è emblematica dell’ambiguità e della contraddizione fra ideali e prassi di governo: “... con i più calorosi sentimenti che possono ispirare un cuore riconoscente, devo rifiutare l’onore che intendete concedermi. Non posso acconsentire che il mio corpo mortale venga deposto in un sepolcro destinato a un Imperatore o a un re. I miei sentimenti e principi Repubblicani lo vietano; la semplicità del nostro sistema di governo lo proibisce: ogni monumento eretto per perpetuare la memoria dei nostri eroi e statisti dovrebbe portare prove della modestia e della semplicità delle nostre istituzioni Repubblicane, che sono gli unici sovrani della nostra gloriosa Unione e le sole virtù che possono supportarla nel tempo. La vera virtù non può esistere dove la pompa e il trionfo sono le passioni dominanti; può solo abitare con il popolo – e cioè le grandi classi lavoratrici e produttrici che formano l’osso e il tendine della nostra Confederazione – e del resto io ho già predisposto un umile sepolcro per il mio corpo mortale accanto a quello in cui giace la mia amata moglie ...”<sup>31</sup>.

Il rifiuto del sarcofago di Alessandro Severo non fu sufficiente a oscurare la fama di Presidente/re/Imperatore che è giunta fino a noi. Lo dimostra il comportamento dell’attuale Presidente Donald Trump, che tre anni fa, in occasione del 250° anniversario della nascita di Jackson, si è recato a Nashville, città del suo *buen retiro* e della sua morte, per rendergli omaggio<sup>32</sup>. Non solo ma lo stesso Trump ha voluto che un ritratto di Andrew Jackson fosse posto

<sup>31</sup> Cfr. *Andrew Jackson to Commodore Elliott*, March 27, 1845, in *Andrew Jackson Papers, 1775-1874*, Library of Congress, Manuscript Division = [http://hdl.loc.gov/loc.mss/mss27532a.12001\\_0342\\_0344](http://hdl.loc.gov/loc.mss/mss27532a.12001_0342_0344).

<sup>32</sup> La cerimonia è visibile in <https://www.youtube.com/watch?v=2Cj45q4gVWo>. Cfr. *Remarks by the President on 250th Anniversary of the Birth of President Andrew Jackson*, March 15, 2017 = <https://www.whitehouse.gov/briefings-statements/remarks-president-250th-anniversary-birth-president-andrew-jackson/>.

nella Sala Ovale della Casa Bianca (TAV. 6) e, sulla scorta dell'allora suo consigliere speciale Steve Bannon, ha sottolineato di voler indirizzare la sua Presidenza sulle tracce populiste di Jackson senza curarsi, ma forse prendendone atto e facendone un ulteriore elemento di aggregazione di consenso, del fatto che Jackson è oggi anche l'eroe riconosciuto dei suprematisti bianchi per le sue scelte razziste, comprovate soprattutto dall'*Indian Removal Act* che nel 1830 decretò la pulizia etnica della nazione cherokee<sup>33</sup>, una deportazione di massa a ovest del Mississippi lungo il "trail of tears" (il "sentiero delle lacrime"), che costò la vita a migliaia di donne e bambini.

Per il genocidio cherokee oltre che per la dichiarata posizione schiavista di Jackson, Barack Obama ordinò che a partire dal 2020 il volto di Jackson scomparisse definitivamente dalla banconota di 20 dollari per essere sostituito da quello Harriet Tubman, ex-schiava divenuta ardente militante abolizionista. Trump ha bloccato tale progetto in attesa probabilmente di un definitivo annullamento finora non decretato per evitare possibili reazioni di massa della comunità afroamericana (TAV. 7).

Al di là delle articolazioni del dibattito e della sua memoria variamente strumentalizzata, la Presidenza Jackson rappresenta comunque una svolta nelle modalità di approccio sia istituzionale, sia ideologico, sia culturale con la Presidenza USA: da questo momento in poi ogni Presidente con personalità forte o insofferente delle regole costituzionali, o semplicemente con caratteristiche manifestamente decisioniste, verrà tacciato di deviazione autoritaria e verrà accostato a re e Imperatori assoluti con una generale prevalenza di riferimenti agli Imperatori Romani, compreso

<sup>33</sup> Il testo è visibile tra l'altro in <https://guides.loc.gov/indian-removal-act#:~:text=The%20Indian%20Removal%20Act%20was,many%20resisted%20the%20relocation%20policy>; [https://calhum.org/files/uploads/program\\_related/TD-Indian-Removal-Act-1830.pdf](https://calhum.org/files/uploads/program_related/TD-Indian-Removal-Act-1830.pdf). Vd. T. PERDUE, M. D. GREEN, *The Cherokee Removal: A Brief History With Documents*, New York 1995; L. A. CARLSON, M. A. ROBERTS, *Indian lands, "Squatterism" and slavery: Economic Interests and the Passage of the Indian Removal Act of 1830*, «Explorations in Economic History» 43, 2006, 486-504 ([https://www.researchgate.net/publication/4950580\\_Indian\\_lands\\_squatterism\\_and\\_slavery\\_Economic\\_interests\\_and\\_the\\_passage\\_of\\_the\\_Indian\\_Removal\\_Act\\_of\\_1830](https://www.researchgate.net/publication/4950580_Indian_lands_squatterism_and_slavery_Economic_interests_and_the_passage_of_the_Indian_Removal_Act_of_1830)); D. CELANO, *The Indian Removal Act: Jackson, Sovereignty and Executive Will*, «The Purdue Historian» 8, 1, 2017 = <https://docs.lib.purdue.edu/puhistorian/vol8/iss1/6>; A. A. CAVE, *Sharp Knife: Andrew Jackson and the American Indians*, Santa Barbara CA, Denver CO 2017; S. E. HAMEN, *The Indian Removal Act and the Trail of Tears*, New Mankato MN 2018.

ovviamente Giulio Cesare, che l'opinione comune americana non distingue per nulla dal punto di vista del ruolo politico-istituzionale da coloro che gli succedettero nel governo di Roma.

Capitò così, per citare soltanto alcuni casi emblematici, al 17° Presidente, Andrew Johnson, successore di Abraham Lincoln, che governò (1865-1869) in forte contrasto con il Congresso, anch'egli prodigo nell'uso del veto, fino al punto di una vera e propria traumatica rottura istituzionale allorché, per favorire le sue politiche a favore del Sud, silurò il Segretario alla Guerra Edwin McMasters Stanton, nordista di ferro appoggiato dalla Camera dei Rappresentanti<sup>34</sup>: ciò determinò il primo processo per *impeachment* di un Presidente USA, da cui Johnson fu assolto ma soltanto perché mancò un unico voto per raggiungere la maggioranza dei due terzi necessaria per la condanna<sup>35</sup>. Naturalmente la sua carriera politica di Johnson fu definitivamente compromessa tanto che non fu ricandidato per un secondo mandato.

E capitò così anche a un Presidente di ben altro spessore politico e con cui la Storia degli Stati Uniti abbandonò l'isolazionismo per intraprendere la strada di un pervasivo interventismo in America Latina così come – in progresso di tempo – in Europa e nel resto del mondo; un interventismo che gli USA non avrebbero di fatto più abbandonato nonostante periodiche frenate e non rilevanti ripensamenti: si tratta di Theodore Roosevelt, 26° Presidente in carica dal 1901 al 1909, il cui governo si mosse sul piano interno con politiche riformiste e populiste in un connubio di *welfare* e di

<sup>34</sup> W. MARVEL, *Lincoln's Autocrat: The Life of Edwin Stanton*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2015.

<sup>35</sup> M. LES BENEDICT, *The Impeachment and Trial of Andrew Johnson*, Norton Essays in American History, New York, London 1973; R. K. NEUMANN Jr., *The Revival of Impeachment as a Partisan Political Weapon*, 34 Hastings Const. L.Q., 2007, 161-327 = [https://scholarlycommons.law.hofstra.edu/faculty\\_scholarship/679/](https://scholarlycommons.law.hofstra.edu/faculty_scholarship/679/); D. O. STEWART, *Impeached: The Trial of President Andrew Johnson and the Fight for Lincoln's Legacy*, New York, London, Toronto, Sidney 2009; H. LOWELL BROWN, *The Impeachment and Trial of Andrew Johnson*, in Id., *High Crimes and Misdemeanors in Presidential Impeachment*, 2 ed., London 2014, 35-61; N. BOWIE, *High Crimes Without Law*, «Harvard Law Review Forum» 132, 3, 2018, 59-77 = <https://harvardlawreview.org/2018/12/high-crimes-without-law/>; T. JIPPING, H. A. VON SPAKOVSKY, *The Impeachment Process: The Constitution and Historical Practice*, The Heritage Foundation, Legal Memorandum No. 248, July 29, 2019, Edwin Meese III Center For Legal & Judicial Studies, 1-12 = <https://www.heritage.org/sites/default/files/2019-07/LM248.pdf>; B. WINEAPPLE, *The Impeachers. The Trial of Andrew Johnson and the Dream of a Just Nation*, New York 2019.

provvedimenti tesi a procurare facile consenso, mentre in politica estera si segnalò per aggressività, dinamismo internazionale, ingerenza negli affari interni specie degli Stati dell'America latina, procurandosi peraltro un controverso Premio Nobel per la Pace nel 1906 per aver, con la sua mediazione, promosso la fine del conflitto Russo-Giapponese. Specie negli ultimi anni della Presidenza entrò pure lui in un conflitto sempre più aspro con il Congresso che si aggravò con la spaccatura del partito Repubblicano fra l'ala progressista, che sosteneva la politica presidenziale, e quella conservatrice che invece la contrastava. Nemici esterni e nemici interni al suo stesso partito ne presentarono un'immagine di *leader* dispotico, dalla satira politica tradotta in ritratti caricaturali in veste di monarca assoluto o di Imperatore Romano, che con la sua volontà di potenza umilia avversari e amici e rischia di annientare anche il partito Repubblicano, il *Grand Old Party*<sup>36</sup> (TAVV. 8-10).

Ma, con un salto cronologico ardito ma giustificato dalla necessità di non tediare eccessivamente il lettore veniamo ora ai nostri giorni.

Due eventi, a distanza di una decina di anni o poco più, hanno modificato profondamente la storia degli Stati Uniti e del mondo e con essa la percezione del potere americano impersonato dai Presidenti USA: prima il crollo del muro di Berlino e il collasso dell'Unione Sovietica che sancì la fine di un più che quarantennale dominio bipolare del mondo e diede agli Stati Uniti la sensazione del trionfo definitivo della democrazia e del modello capitalistico di governo globale di cui gli Stati Uniti erano, e sarebbero stati, i principali interpreti e garanti in un mondo di pace (la famosa, o famigerata, *End of History* di Francis Fukuyama)<sup>37</sup>. Illusione già messa in

<sup>36</sup> C. KNAPP, *Theodore Roosevelt on the Decadence of Various Peoples, including the Romans*, «The Classical Weekly», 18, 15, Feb. 16, 1925, 113-115; K. ALLERFELDT, *Rome, Race, and the Republic: Progressive America and the Fall of the Roman Empire, 1890-1920*, «The Journal of the Gilded Age and Progressive Era» 7, 3, 2008, 297-323; S. RICARD, *Theodore Roosevelt et l'Amérique Impériale*, Rennes 2016.

<sup>37</sup> Sulla pretesa "fine della storia" il dibattito è stato aperto alla fine degli anni '80 da F. FUKUYAMA (*The End of History?*, «The National Interest» 16, 1989, 3-18; ID., *The End of History and the Last Man*, New York 1992; cfr. ad es. quanto raccolto in T. BURNS (ed.), *After History? Francis Fukuyama and His Critics*, Lanham MD 1994, e le precisazioni dello stesso FUKUYAMA, *Reflections on the End of the History, Five Years Later*, «History and Theory» 34, 27-43. Utili le osservazioni di J.C. RUFIN, *L'empire et les nouveaux barbares. Rupture Nord-Sud*, Paris 1991, che contestando Fukuyama ricorda l'ironia di Catone (*che sarà Roma senza i suoi nemici?*) rispetto a un'altra altrettanto presunta ed illusoria «fine

discussione dalla prima guerra del golfo e poi definitivamente tramontata con il tragico attacco alle Twin Towers del settembre 2001 e con i conflitti e l'instabilità che ne seguirono, mentre la geopolitica internazionale si

della storia» all'indomani della distruzione di Cartagine, allorché Roma si scoprì all'improvviso priva di avversari, unica dominatrice del mondo, esattamente come gli Stati Uniti dopo il crollo dell'Unione Sovietica. Sulle stesse tematiche secondo ottiche variabili cfr. S. P. HUNTINGTON, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York 1996 (trad. it., *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Milano 1997); B. LEWIS, *What Went Wrong. Western Impact and Middle Eastern Response*, Oxford 2002. Si vedano inoltre le correzioni di prospettiva proposte in F. FUKUYAMA, *The Great Disruption. Human Nature and the Reconstitution of Social Order*, New York 1999 (trad. it., *La grande distruzione. La natura umana e la ricostruzione di un nuovo ordine sociale*, Milano 1999) e inoltre ID., *Our Posthuman Future*, New York 2002; ID., *The Origins of Political Order: From Prehuman Times to the French Revolution*, New York 2011; ID., *Political Order and Political Decay: From the Industrial Revolution to the Globalization of Democracy*, New York 2014. Vd. pure: R. KAGAN, *The Return of History and the End of Dreams*, New York 2008; C. HUGUES, *Liberal Democracy as the End of History: Fukuyama and Postmodern Challenges*, Abingdon, New York 2012; M. CHAOUACHI, *Have we truly reached the End of History?: Investigating Fukuyama's thesis 20 years after*, Bachelor Thesis, July 16, München 2012; A. SWIFFEN, J. NICHOLS (eds.), *The Ends of History: Questioning the Stakes of Historical Reason*, Abingdon, New York 2013; S. RODA, *I pericoli di una storia senza memoria e senza verità*, in M. G. ANGELI BERTINELLI, A. DONATI (a cura di), *Usi e abusi epigrafici*, Atti del Colloquio internazionale di epigrafia latina (Genova, 20-22 settembre 2001), *Serta Antiqua et Mediaevalia*, VI, Roma 2003, 387-409 = (con aggiornamenti) in *Mitologie dell'impero Memoria dell'antico e comprensione del presente*, Torino 2013, 110-129; ID., *Ammiano Marcellino storico contemporaneo*, in *Mitologie dell'impero*, cit., 130-144; ID., *Strategie imperiali*, in *Mitologie dell'impero*, cit., 167-184; P. J. MUNSON, *War, Welfare & Democracy: Rethinking America's Quest for the End of History*, Dalles VA 2013; E. GLASER, *Bring back ideology: Fukuyama's 'end of history' 25 years on*, «The Guardian», Friday 21 March 2014 (= <http://www.theguardian.com/books/2014/mar/21/bring-back-ideology-fukuyama-end-history-25-years-on>); S. RODA, *Finis imperii, der Untergang des Abendlandes, un nuovo collasso dell'Occidente?*, «Historikà» 4, 2014, 277-315. Più recentemente, in occasione del trentennale della sua 'fallita' intuizione, cfr. F. FUKUYAMA, *Trent'anni dopo, ritorno su La fine della storia?*, «Vita & Pensiero» 3, 2018. Cfr. ID., *Noi, oggi, alla fine della storia*, «Corriere della Sera» 30 giugno 2018 (modifica 1 luglio 2018) = [https://www.corriere.it/cultura/18\\_giugno\\_30/francis-fukuyama-la-fine-della-storia-vita-pensiero-84ceb1e-7c72-11e8-87b8-02c87e8bc58c.shtml](https://www.corriere.it/cultura/18_giugno_30/francis-fukuyama-la-fine-della-storia-vita-pensiero-84ceb1e-7c72-11e8-87b8-02c87e8bc58c.shtml); L. MAMONE, *La fine della storia di Fukuyama: una profezia smentita due volte*, «Osservatorio Globalizzazione», 7 maggio 2019 = <http://osservatoriolglobalizzazione.it/osservatorio/la-fine-della-storia-e-rimandata-anche-fukuyama-ora-lo-ammette/>; M. VALERII, *Siamo giunti alla fine della fine della storia?*, «Avvenire», 30 agosto 2019 = <https://www.avvenire.it/agora/pagine/siamo-giunti-alla-fine-della-fine-della-storia>. Su un piano più generale di riflessione sulla fortuna del concetto di 'fine della storia', un "viaggio a ritroso da Fukuyama a Hegel, via Kojève", cfr. M. FILONI, *La fine della storia. storia di un'idea senza fine*, «Limes», *Il Potere del Mito*, 2, 2020, 253-260 = <https://www.limesonline.com/cartaceo/la-fine-della-storia-storia-di-unidea-senza-fine>.

trasformava in modo sostanziale a causa del crescere di nuovi protagonisti nello scacchiere internazionale e la globalizzazione metteva in forte discussione la stabilità dei mercati fino all'esplosione della crisi economica/finanziaria sullo scorcio del primo decennio del nuovo millennio.

I Presidenti che si trovarono a gestire questa fase tumultuosa della storia recente e contemporanea divennero un bersaglio particolarmente facile della satira politica e il confronto serio o beffardo con Roma si alimentò con rinnovato vigore. In primo luogo perché, quando gli Stati Uniti si ritrovarono inopinatamente e inaspettatamente ad essere l'unica superpotenza mondiale, il confronto con Roma imperiale divenne vieppiù frequente nella riflessione politologica così come nell'analisi politica, soprattutto, ma non solo, ad opera degli intellettuali, dei politici e degli storici neoconservatori che supportarono ideologicamente le Presidenze di Bush padre e figlio. La visione degli Stati Uniti come *New Rome*, come quarta Roma di un'inedita riproposizione della *translatio imperii*, si affermò prepotentemente e si trasferì presto dalla dimensione teorica ed elitaria al pensiero comune diffuso dai media, aprendo il dibattito e le polemiche di chi contrastava gli aspetti apertamente imperialistici collegati a una simile interpretazione del ruolo degli Stati Uniti, che le due guerre del golfo e la guerra in Afghanistan – ad opinione di molti – confermavano.

Paragonare i Presidenti USA agli Imperatori Romani non fu più soltanto un tabù da respingere sdegnosamente in quanto accusa di antidemocraticità e di anticostituzionalismo del Presidente, comandante in capo, ma poté diventare in alcuni casi riferimento onorevole od orgogliosa rivendicazione di un ruolo da intendersi e coniugarsi su scala globale.

Se ad esempio George W. Bush fu oggetto di una fortissima azione polemica espressa soprattutto in termini satirici, che mettevano in relazione contraddittoria la sua asserita inadeguatezza politica dopo l'evento dell'11 settembre 2001 alla cifra imperiale delle sue scelte belliche successive, facendone una sorta di Imperatore pupazzo, che rivestiva i panni degli antichi gloriosi *principes* Romani ma come un vero e proprio re nudo, *naked king*, *naked emperor*, un incapace supponente, degno di scherno più che di ossequio. Una caratterizzazione talmente insistita e ripetuta da farne una sorta di maschera riconosciuta e riconoscibile anche al di fuori degli Stati Uniti:

ad esempio nell'imminenza della seconda guerra del Golfo, a fine febbraio 2003, il popolare settimanale tedesco *Die Zeit* pubblicava in prima pagina la grande immagine di un Bush generale/Imperatore Romano che guida dalla propria biga l'esercito in guerra (TAV. 11). Maschera e *character* protagonista – questa volta egli stesso, *Bushius Dubbia* (il *nickname* ironico con il quale veniva assai spesso denominato), insieme ad altri personaggi in vesti Romano-antiche, come Bill e Hilary Clinton (*Clintonius* e *Hillaria*), il vice di Clinton Al Gore (*Gorian*), il presidente francese Chirac (*Chiracsterix*) più tutti i vertici dell'amministrazione in toga e calzari – anche di *strip* satiriche come ad esempio *Empire Rising: A Satirical History* del due volte premio Pulitzer David Horsey, pubblicata tra il 2003 e il 2007 sul *The Seattle Post-Intelligencer*<sup>38</sup> (TAV. 12); o le altrettanto significative e celebri strisce di Garry Trudeau, in particolare, fra le altre, *Doonesbury. America today*, del 2006, tradotto curiosamente in italiano *Bel lavoro, George*<sup>39</sup>, ove il guerrafondaio Bush viene disegnato sempre come un elmo romano vuoto a sottolineare la vacuità e pochezza del fortuito *commander in chief* (TAVV. 13 e 14).

Ma anche laddove l'analisi politica si propone secondo parametri di reale o presunta serietà istituzionale il paragone di Bush con i Cesari si ripete all'infinito giocando sull'analogia di volta in volta con Cesare<sup>40</sup>, con Augusto<sup>41</sup>, con

<sup>38</sup> D. HORSEY, *From Hanging Chad to Bagdad*, Editorial Cartoons by D. Horsey, *Empire Rising. A Satirical History*, «Seattle Post-Intelligencer» 2003, 11-18.

<sup>39</sup> G. B. TRUDEAU, *Doonesbury: America oggi*, Serie Oro Repubblica, 39, Roma 2005; ID., *Heckuva Job, Bushie! A Doonesbury Book*, Kansas City, Sidney, London 2006; ID., *Doonesbury. Bel lavoro, George!*, trad. it., Roma 2007.

<sup>40</sup> R. FISK, *George Bush crosses Rubicon - but what lies beyond?*, «Independent» 9 November 2002 = <https://www.independent.co.uk/news/world/politics/robert-fisk-george-bush-crosses-rubicon-but-what-lies-beyond-133285.html>; T. JONES, *Julius Caesar had Gaul; Bush just has gall*, «The Guardian» 5 Nov 2006 = <https://www.theguardian.com/world/2006/nov/05/usa.comment>; M. WYKE, *A Twenty-First-Century Caesar*, in EAD. (ed.), *Caesar in Western Culture*, cit., 305-323; EAD., *Caesar. A Life*, cit., 191-195, 237-238; EAD., *Caesar in the USA*, cit., 203-238.

<sup>41</sup> M. MOLINARI, *Ave Bush!*, «La Stampa» 06/04/2002 = [http://archivio.lastampa.it/LaStampaArchivio/main/History/tmpl\\_viewObj.jsp?objid=3543599](http://archivio.lastampa.it/LaStampaArchivio/main/History/tmpl_viewObj.jsp?objid=3543599); J. KAUBE, *Ein Gespräch mit dem Althistoriker Karl Christ: Cäsar Julius? Augustus? George W.?*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung» 13/09/2002 = <http://fazarchiv.faz.net/document/saveSingleDoc/FAZFD1200209131578239>; S. RONCHEY, *E infine Augusto credò gli Stati Uniti di Roma*, «La Stampa» 27/11/2003 = [http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com\\_laStampa/task,search/action,detail/id,0177\\_01\\_2003\\_0325\\_0031\\_1247689/](http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_laStampa/task,search/action,detail/id,0177_01_2003_0325_0031_1247689/). In generale P. J. BURTON, *Pax Romana/Pax Americana: Views of the "New Rome" from "Old Europe,"*

Nerone<sup>42</sup>, addirittura con Teodosio<sup>43</sup> sul tema specifico della legalizzazione dello status di milioni di immigrati proposta dal Presidente.

C'è in alcuni di questi casi un atteggiamento favorevole o quanto meno condiscendente rispetto al Presidente anche se in ampia percentuale prevale la contestazione costruita sugli aspetti più negativi che la tradizione storica, o piuttosto il comune sentire, attribuisce agli Imperatori cui Bush viene paragonato.

Con Obama la prospettiva si orienta in mondo più complesso: da un lato, sull'onda di quanto avvenuto per il suo predecessore, si continua ad assistere al proliferare di immagini e di commenti circa l'analogia del mandato presidenziale con il governo degli Imperatori Romani con una prevalenza ovviamente di chiavi polemiche suggerite naturalmente dagli avversari politici<sup>44</sup> e dal mondo conservatore e con una moltiplicazione sicuramente

2000-2010, «*International Journal of the Classical Tradition*» 20, 2013, 15-40 = <https://link.springer.com/article/10.1007/s12138-013-0320-0#citeas>.

<sup>42</sup> T. APPELO, *Is Bush the Antichrist?*, «SeattleWeekly», October 9, 2006 = <https://www.seattleweekly.com/news/>. Cfr. pure la famosa vignetta (TAV. 15) del famoso autore televisivo Steve GREENBERG (*Bush Nero*, «Ventura County Star», June 21, 2005 = <https://www.greenberg-art.com/.Toons/.Toons,%20political/BushNero.html>) che mostra un Bush/Nerone intento a suonare il violino sullo spartito negazionista di Bush padre, mentre il pianeta (come la Roma neroniana) brucia, mostrando così al pari del genitore totale insensibilità rispetto ai mutamenti climatici e al riscaldamento della terra (cfr. G. CLOSS, *X Fiddled While Y Burned. Examples of History's Hottest Meme, Ranked*, «EIDOLON» 28 Feb 2020 = <https://eidolon.pub/x-fiddled-while-y-burned-80abf13e7c08>).

<sup>43</sup> S. LATULIPPE, *George W. Bush, an American Theodosius*, «LewRockwell.com», January 14, 2004 = <https://www.lewrockwell.com/2004/01/steven-latulippe/the-american-theodosius/>; K. GAUR, *Clash of World Religions*, Chapter 51, *Role of Papacy in US Elections*, 2006 = <https://sites.google.com/site/kalkigaur/51>.

<sup>44</sup> Interessante e sintomatico pur nella sua semplicità e genericità il giudizio ostile espresso sul doppio mandato di Obama, alla vigilia dell'insediamento del nuovo presidente D. Trump, dal columnist V. COYNER, *Barack Obama is Acting Like a Roman Emperor*, «Nwo Report», January 11, 2016 = <https://nworeport.me/2016/01/11/barack-obama-is-acting-like-a-roman-emperor/>.

incoerente e generica di presunte similitudini che accostano Obama ad Augusto<sup>45</sup>, a Caligola<sup>46</sup>, a Nerone<sup>47</sup>, a Tito<sup>48</sup>, a Traiano<sup>49</sup>, a Commodo<sup>50</sup>, a

<sup>45</sup> Ad es. J. CARLSON archeologo del *Brasenose College* di Oxford, assai critico nei confronti di Obama, lo accosta ad Augusto per la capacità di manipolare gli strumenti di propaganda rilevando analogie fra la descrizione di Paul Zanker nell'ormai classico *Power of Images in the Age of Augustus* (Univiversity of Michigan Press, Ann Arbor 1988) del tipo di ritratto fisso di Augusto diffuso in tutto l'impero sotto forma di statue, monete e altre opere figurative, "a calm, elevated expression marked by a timeless and remote dignity", e il manifesto *Hope* dell'artista Frank Shepard Fairey che riproduce il volto stilizzato di Barack Obama in quadricromia, diventato l'icona della campagna elettorale (TAV. 16) che ha poi portato il rappresentante democratico alla Casa Bianca. Un accostamento secondo Carlson che non avrebbe protetto Obama dalla tanto rapida quanto forte delusione, anche di molti suoi sostenitori, di fronte alla mancata realizzazione delle promesse elettorali: un Obama trasformatosi in breve tempo da nuovo Augusto in nuovo Caligola (J. CARLSON, *Obama Augustus: the power of images in the age of Obama*, «American Thinker» September 28, 2010 = [http://www.americanthinker.com.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/blog/2010/09/obama\\_augustus\\_the\\_power\\_of\\_im.html](http://www.americanthinker.com.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/blog/2010/09/obama_augustus_the_power_of_im.html); ID., *Obama as Roman emperor – the rise and fall of the propaganda master*, «The Christian Science Monitor» October 4, 2010 = <https://www.csmonitor.com/Commentary/Opinion/2010/1004/Obama-as-Roman-emperor-the-rise-and-fall-of-the-propaganda-master>).

<sup>46</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=NkVEzQCvpWU>.

<sup>47</sup> V. BARRESI, *Alberto Angela a New York spiega perché l'impero di Traiano è lo specchio dei nostri tempi*, «AMERICA24» 13 novembre 2013 = <http://america24.com/news/the-reach-of-rome-alla-scoperta-del-melting-pot-dell-antichita>.

<sup>48</sup> Così la classicista nonché *stand-up comedian* Natalie Haynes: "The day after the US election, I received a text telling me that Barack Obama had run so "our children could fly". Mildly stomach-turning though this was, it reminded me that the devotion of his supporters seemed almost bizarre at times; such passionate sincerity belongs to a different time from the cynical age in which we usually live. It kept reminding me of something, and I couldn't think what. Then I dusted the bookshelves and realised – Barack Obama is the modern incarnation of the Emperor Titus, who ruled the Roman Empire from AD79-81, before death cut his reign tragically short. This is Suetonius: "Titus had such winning ways – perhaps inborn, perhaps cultivated subsequently, or conferred on him by fortune – that he became an object of universal love and adoration..." (*Barack Obama - he's Emperor Titus 2,000 years on*, «History News Network», Columbian College of Arts & Sciences, The George Washington University, 2009 = <https://historynewsnetwork.org/article/60228>).

<sup>49</sup> Cfr. K. O'CONNELL, *Obama Believed He'd Reign Like Julius Caesar, But Will He End as Nero?*, «CFP. Canada Free Press» February 28, 2010 = <https://canadafreepress.com/article/obama-believed-hed-reign-like-julius-caesar-but-will-he-end-as-nero#>; D. EDWARDS, *Romney says Obama is like a Roman emperor: 'Nero is fiddling'*, «RS Rawstory» 03 Mar 2013 = <http://www.rawstory.com/2013/03/romney-says-obama-is-like-a-roman-emperor-nero-is-fiddling/>; GREATFALLS, *Like Nero, Obama fiddles as World Burns*, «GreatFalls Tribune», Usa Today Network's European Union Experience, Feb 17, 2015 = <https://eu.great-falls-tribune.com/story/opinion/columnists/2015/02/17/like-nero-obama-fiddles-world-burns/23591869/>; J. INGLIS, *Obama fiddled while America Burned: Why we need to look at history in a new way*, «WWW.THEREBEL.MEDIA» December 07, 2015 = [www.therebel.media/obama\\_fiddled\\_while\\_amarica\\_burned\\_hostory](http://www.therebel.media/obama_fiddled_while_amarica_burned_hostory); D. L. HUNTER, *Obama: a 21th*

Caracalla<sup>51</sup>, addirittura a Giuliano<sup>52</sup> o a Onorio<sup>53</sup> (TAV. 17); dall'altra l'origine afroamericana del Presidente, oggetto di scandalo per il suprematismo bianco assai forte e diffuso in America, suggerisce singolarmente un inedito paragone con Settimio Severo indicato come il primo Imperatore Romano di colore<sup>54</sup>. Di qui la facile similitudine che viene proposta, non senza però

*Century Nero?*, «David L. Hunter's Blog» March 27, 2016 = <http://davidlhunter.blogspot.com/2016/03/obama-21st-century-nero.html>.

<sup>50</sup> Cfr. il parere di J. GRYGEL, George H.W. Bush Senior Associate Professor of International Relations at the Johns Hopkins School of Advanced International Studies, *Obama and Commodus*, «The American Interest» October 11, 2014 = <https://www.the-american-interest.com/2014/10/11/obama-and-commodus/>.

<sup>51</sup> Così Peter LUCAS, veterano degli inviati di guerra americani e che considerava Obama "the worst president in modern U.S. history" lo assimila a Caracalla in quella che egli considera una distruttiva politica di integrazione dei migranti e di estensione incontrollata del diritto di cittadinanza (*On immigration, Obama resembles a Roman emperor*, «The Sun» October 11, 2016, updated July 11, 2019 = <https://www.lowellsun.com/2016/10/11/peter-lucas-on-immigration-obama-resembles-a-roman-emperor/>).

<sup>52</sup> In un ampio contributo G. Cassini azzarda il paragone Obama/Giuliano l'Apostata: "Per chi vive a Roma, a contatto della maestà di rovine imperiali, risulta agevole meditare sul declino e la caduta di una grande potenza. Gli Stati Uniti stanno scivolando in quella direzione: incontrano sempre più difficoltà a preservare la loro influenza sui loro 'confini imperiali', in particolare in Asia Occidentale. Giuliano, l'imperatore illuminista detto l'Apostata, combatté strenuamente per fermare il declino di Roma nel IV secolo, ma fallì nella sua missione e cadde trafitto da un dardo persiano sul confine mesopotamico. Obama, il presidente illuminato che alcuni integralisti americani hanno accusato di apostasia, sta affrontando la stessa sfida: potrebbe farcela, ma potrebbe anche finire trafitto da qualche dardo lanciaogoli dal vendicativo Cheney..." (G. CASSINI, *Obama e Giuliano l'Apostata*, «L'Unità» 1 giugno 2009 = <http://www.unita.it/mondo/obama-e-giuliano-l-039-apostata-1.46185>; e inoltre <https://duemilaragioni.myblog.it/2009/06/02/giuseppe-cassini-obama-e-giuliano-l-apostata/>).

<sup>53</sup> Sorprendente la similitudine con Onorio nel Blog *David's Commonplace Book*, che partendo da una discutibile identificazione del figlio di Teodosio come il vero suggellatore della crisi definitiva dell'impero di Roma così si riferisce al presidente Obama di cui è tenace oppositore: "Noi non abbiamo barbari che saccheggiano Washington DC o New York, o almeno non ancora, ma sarebbe difficile non vedere che l'incapacità del presidente Obama ha reso il mondo un posto più pericoloso per noi e per i nostri alleati. Egli sembra essere poco preoccupato per il crollo dell'ordine internazionale precedentemente sostenuto dalla forza americana come Onorio era poco attento al destino della città di Roma. A meno che il prossimo presidente non possa riparare parte del danno che Obama ha fatto, gli storici futuri potrebbero identificare Obama come il presidente che ha presieduto l'inizio della fine dell'Impero americano" (*David's Commonplace Book. Random stuff that interests me*, October 14, 2015 = <https://davidcommonplacebook.wordpress.com/2015/10/14/president-honorius/>).

<sup>54</sup> Cfr. ad es. l'articolo di E. CARETTO, *Potere nero? Settimio Severo, il «proto Obama». Il sogno americano guarda a duemila anni fa*, «Corriere della Sera» 9 ottobre 2012 (= [https://www.corriere.it/cultura/eventi/2012/roma-caput-mundi/notizie/caretto-confronti\\_c766bad6-11eb-11e2-919a-606647d2c25a.shtml](https://www.corriere.it/cultura/eventi/2012/roma-caput-mundi/notizie/caretto-confronti_c766bad6-11eb-11e2-919a-606647d2c25a.shtml)); ripreso e tradotto da Kate TOWNSEND, 'Obama Prototype': Rome's First Black Emperor, *Septimius Severus (Corriere Della Sera*,

l'aprirsi di un curioso dibattito se l'Imperatore di Leptis Magna fosse o meno davvero 'nero' o semmai quanto 'nero' fosse di per sé e nel confronto con Obama (TAV. 18).

Infine con Donald Trump, Presidente più divisivo dei predecessori, il parallelo con gli Imperatori Romani trova da un lato lo stesso comandante in capo, che – come abbiamo visto citando la sua predilezione per Andrew Jackson – non disdegna di fare sfoggio di arroganza politica e reale autoritarismo, compiacendosi dei molteplici paragoni 'monarchici', ma dall'altro la vibrante polemica nei suoi confronti tende ad accomunarlo a quegli Imperatori Romani, come Caligola o Nerone, che nell'immaginario collettivo rappresentano il lato più oscuro dell'esercizio del potere<sup>55</sup> (TAVV. 19 e 20).

*Italy*), in <http://www.worldmeets.us/corrieredellasera000032.shtml#.XxvCHp4zY2z>. Cfr. U. WALTER, *Septimius Severus und Barack Obama: Does race matter?*, «Frankfurter Allgemeine», Blogs, Antike und Abendland, 19. Januar 2009 = <https://blogs.faz.net/antike/2009/01/19/septimius-severus-und-barack-obama-does-race-matter/>; T. KITOSI, *Obama Deception?: Empire, 'Postracism' and Hegemonic White Supremacy in the Campaign and Election of Barack Obama*, «Journal of Critical Race Inquiry», 1, 2, 2011, 1-56. Sulla discussione in proposito è intervenuta acutamente una storica di vaglia come Mary BEARD (cfr. M. BEARD, *Barack Obama and the First 'Africa-Roman' emperor of Roma*, A Don's Life, Blog of M. Beard, «The Times Literary Supplement», November 18, 2008 = [http://timesonline.typepad.com/dons\\_life/2008/11/barack-obama.html](http://timesonline.typepad.com/dons_life/2008/11/barack-obama.html); EAD., *It's a Don's Life*, London 2009; CULTUREGRRL, Lee Rosenbaum's cultural commentary, *Inauguration Ruminations: Mary Beard on Obama's "Septimius Severus Problem"*, January 20, 2009 = [https://www.artsjournal.com/culturegrll/2009/01/mary\\_beard\\_on\\_obamas\\_septimius.html](https://www.artsjournal.com/culturegrll/2009/01/mary_beard_on_obamas_septimius.html).

<sup>55</sup> Cfr. ad es. nel sito *liberal* AlterNet l'intervento del *lecturer* di Yale J. SLEEPER, *America's President Will Try to Rule Like a Roman Emperor*, «AlterNet. News & Politics» January 22, 2017 = <https://www.alternet.org/2017/01/americas-next-president-will-rule-roman-emperor/>. “Donald Trum appears destined to follow in the tyrannical footsteps of Augustus before him...”, mentre il critico d'arte e studioso del Rinascimento italiano Jonathan JONES individua in Commodo, Nerone e Tiberio i precedenti storici per comprendere Trump (“To understand Trump, we should look to the tyrants of ancient Rome”, «The Guardian. International edition» Wed 25 Jan 2017 = <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/jan/25/donald-trump-president-tyrants-ancient-rome>). Un classicista come Philip Freeman sostiene *Rome had Caesar. America has Trump. The People were and are Desperate* («HuffPost» Nov 10, 2016 = [https://www.huffpost.com/entry/donald-trump-and-the-fall-of-the-american-republic\\_b\\_5823a43de4b0aac62489000](https://www.huffpost.com/entry/donald-trump-and-the-fall-of-the-american-republic_b_5823a43de4b0aac62489000) ded). Per l'editorialista di *The New Yorker* e dell'importante magazine on line *Slate*, Kate WALDEN, semplicemente *The President-Elect is a Roman Emperor* («Slate» Dec 02, 2016 = <https://slate.com/news-and-politics/2016/12/donald-trump-is-acting-like-a-roman-emperor.html>). Lo storico Tom Holland, in un intervento video su *Radio 4's The World at One*, ripreso da *BBC News*, paragona direttamente Trump a Caligola (*Will Donald Trump rule like a Roman?*, «BBC News» 18 Nov 2016 = <https://www.bbc.com/news/av/world-us>

canada-38030352/will-donald-trump-rule-like-a-roman; cfr. J.-F. NADEAU, *Un César nommé Trump*, «Le Devoir» 12 novembre 2016 = <https://www.ledevoir.com/monde/etats-unis/484551/un-cesar-nomme-trump>). Su posizioni conservatrici filotrumpiane lo storico militare e storico greco Victor Davis Hanson, azzarda un inedito paragone fra Donald Trump e l'imperatore Claudio, la cui azione positiva a vari livelli sarebbe stata parimenti misconosciuta da molti contemporanei (V. D. HANSON, *Trump... Our Claudius*, Stanford University, «Hoover Institution» Wednesday, May 31, 2017 = <https://www.hoover.org/research/trump-our-claudius>). Ancora più azzardato il paragone nel blog di Ugo Bardi, che ipotizza una possibile similitudine con Adriano nella misura in cui Trump si sarebbe impegnato a demolire i propositi di *leadership* globale unica degli Stati Uniti, portata avanti soprattutto dai cosiddetti *Neoconservatori* dopo la fine dell'Unione Sovietica: al pari di Adriano egli opererebbe una politica isolazionista di contenimento rovesciando le prospettive espansionistiche (per Adriano del predecessore Traiano, per Trump di G. W. Bush e in parte di Obama nonché, se fosse stata eletta, di Hilary Clinton, inverosimilmente assimilata appunto a Traiano!). Se però la politica di Trump fallisse, come certi segnali mostrano, allora il novello saggio Adriano si trasformerebbe d'emblée in un novello Nerone ancora peggiore del suo omologo romano (U. BARDI, *Donald Trump: Wise Emperor or Condemned to Damnatio Memoriae?*, «Cassandra's Legacy» January 28, 2018 = <https://cassandraregacy.blogspot.com/2018/01/donald-trump-wise-emperor-or-damnatio.html>; cfr. in precedenza. ID., *Which Roman Emperor Would Donald Trump Be?*, «Cassandra's Legacy», November 6, 2016 = <https://cassandraregacy.blogspot.com/2016/11/which-roman-emperor-would-donald-trump.html>). Anche il comportamento di Trump rispetto al dilagare della pandemia del coronavirus ha rinfocolato oggi i paragoni classici, in particolare con lo stereotipo neroniano “Nero fiddled while Rome burned” messo a confronto con un presidente che, invece di preoccuparsi del dilagare dei contagi, insiste nella pre-campagna elettorale contro i democratici twittando e ritwittando meme contro i “Fake News Media” (cfr. lo *staff writer* del blog storico del *Washington Post*, *Retropolis* G. BROCKELL, *Wait, so who is Nero, and why are people comparing him to Trump?*, «The Washington Post. Retropolis» March 9, 2020 = <https://www.washingtonpost.com/history/2020/03/09/nero-trump-rome-burned-coronavirus-tweet-twitter/>; vd. già l'intervista a Tom Holland di M. FORBES, *Is Donald Trump the Modern Nero?*, «Daily Beast» Jul. 12, 2017 = <https://www.thedailybeast.com/is-donald-trump-the-modern-nero>), e inoltre A. FOLLEY, *'Nero' trends after meme Trump retweeted of himself playing violin is likened to Nero fiddling as Rome burns*, «TheHill», 03/09/20 = <https://thehill.com/blogs/blog-briefing-room/news/486576-nero-trends-on-twitter-after-meme-trump-promoted-of-him-playing>; J. MUWAHED, *Critics compare Trump meme during coronavirus crisis to Nero fiddling while Rome burned*, «ABC News» 9 March 2020 = <https://abcnews.go.com/Politics/trump-shares-twitter-meme-fiddling-critics-compare-nero-story?id=69488386>). Cfr. anche T. JOSEPH, *What the Roman senate's grovelling before emperors explains about GOP senators' support for Trump*, «The Conversation» 10 Dec 2019 = <https://theconversation.com/what-the-roman-senates-grovelling-before-emperors-explains-about-gop-senators-support-for-trump-125196>; ID., *This is how ancient Rome's republic died – a classicist sees troubling parallels at Trump's impeachment trial*, «The Conversation» 05 Feb 2020 = <https://theconversation.com/this-is-how-ancient-romes-republic-died-a-classicist-sees-troubling-parallels-at-trumps-impeachment-trial-131121> sul peso sempre più forte che esercita il Presidente sul Senato degli Stati Uniti a maggioranza repubblicana: per il classicista e studioso di lungo corso soprattutto dell'opera di Tacito, T. Joseph “come il senato romano sotto l'impero, l'attuale Senato repubblicano è declinato da una posizione di autorità di lunga data [...] per diventare un corpo quasi totalmente dipendente

Con Trump si conclude per ora una secolare vicenda di relazione ideologico-politica tra la *governance* USA e il vecchio modello della Repubblica e dell'impero di Roma, tra rigorose valutazioni politologiche e folcloristiche rappresentazioni della cultura popolare; ma tornando da dove siamo partiti, il dato nuovo di questi ultimi anni è indubbiamente rappresentato dal fatto che l'ispirazione proveniente dal mondo Romano si è estesa dall'ambito esclusivamente politico a quello delle grandi *leadership* delle multinazionali del WEB in una sorta di passaggio di consegne nella gestione del potere reale globale<sup>56</sup>. Il segno di una trasformazione profonda che salvo sconvolgimenti epocali condiziona sempre più nei prossimi decenni l'organizzazione del mondo. Pensando a Zuckerberg, alla sua visione del mondo (*World View* o *Weltanschauung*) e alle inquietanti conseguenze ed implicazioni connesse possiamo forse soltanto implorare che l'Augusto che tanto apprezza, *'l buono Augusto* di Dante e Virgilio<sup>57</sup>, dal limbo, dai Campi Elisi, o da dovunque si trovi, per il bene comune lo assista e ci assista.

dai capricci di un determinato imperatore". Come i peggiori imperatori romani, come Nerone, il presidente Trump manipola il Senato a suo esclusivo vantaggio come è stato dimostrato nel caso del processo di impeachment conclusosi in Senato con l'assoluzione del presidente Donald Trump dall'accusa di abuso di potere e ostruzione al Congresso. Un Senato come quello attuale degli Stati Uniti, secondo Joseph, avrebbe in ogni caso fatto la gioia di qualsiasi imperatore romano.

<sup>56</sup> Il segno del perdurante interesse per simili confronti esteso a livelli popolari è provato anche dalla presenza nel *WEB* di siti che giocano appunto sull'analogia fra ciascun presidente USA e i vari imperatori di Roma, secondo una logica quanto mai superficiale e approssimativa, lontana da qualunque rigore storiografico, ma comunque indicativa di una presenza costante nell'immaginario collettivo statunitense che declina con una notevole molteplicità di forma: cfr. *Which Roman Emperors are similar to which US Presidents* = [https://www.reddit.com/r/ancientrome/comments/4gfkoy/which\\_roman\\_emperors\\_are\\_similar\\_to\\_which\\_us/](https://www.reddit.com/r/ancientrome/comments/4gfkoy/which_roman_emperors_are_similar_to_which_us/); *Let's match Roman Emperors to American Presidents* = <https://www.politicaljack.com/threads/lets-match-roman-emperors-to-american-presidents.12589/>.

<sup>57</sup> DANTE, *Divina Commedia, Inferno*, Canto I, v. 71.



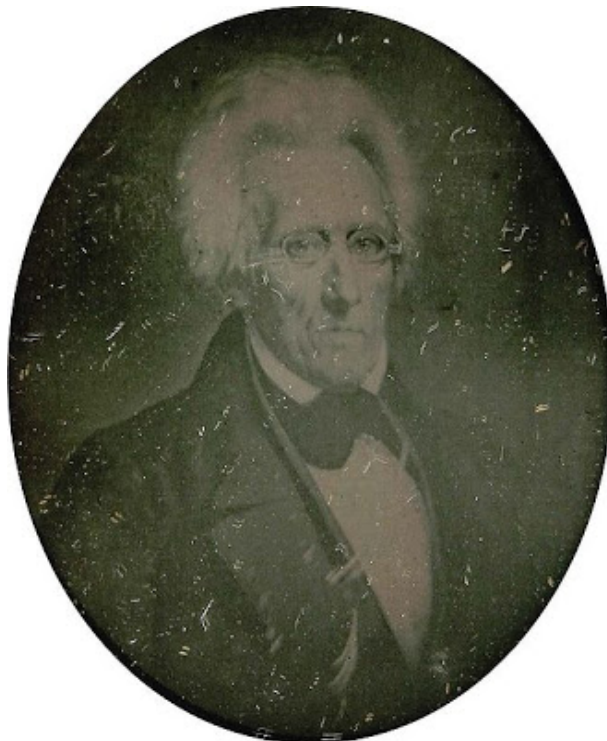
TAV. 1



TAV. 2



TAV. 3



TAV. 4



TAV. 5



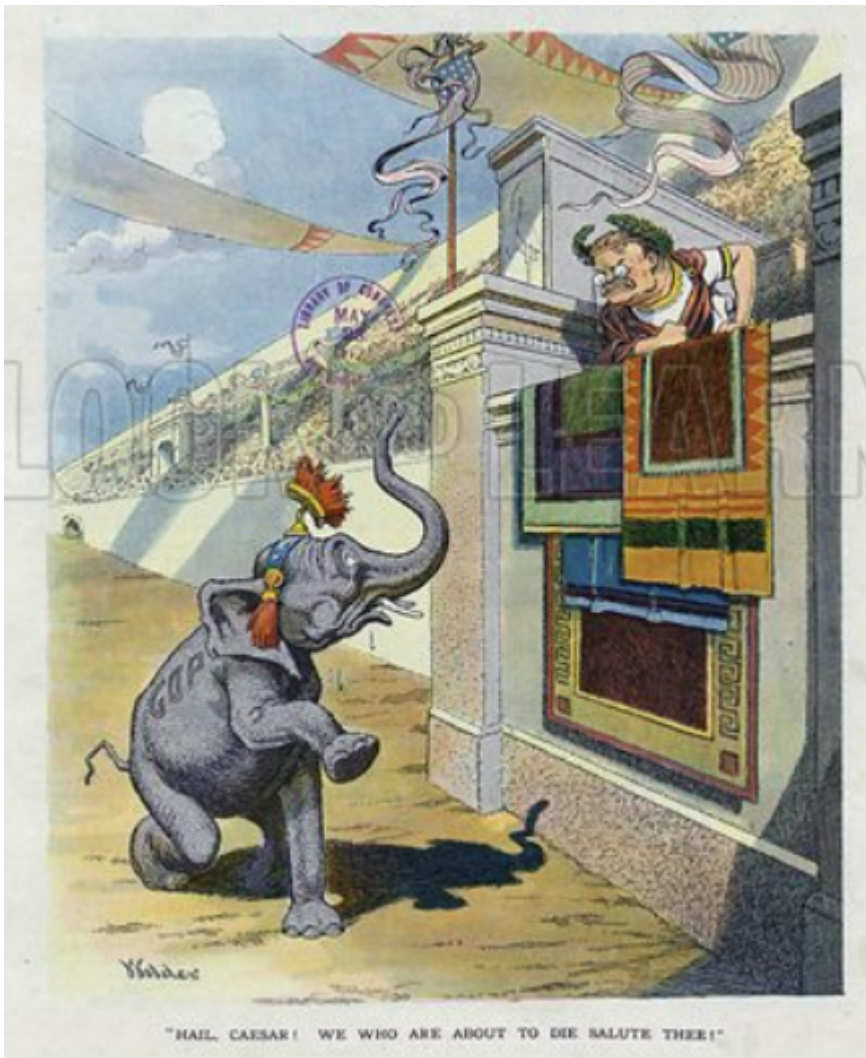
TAV. 6



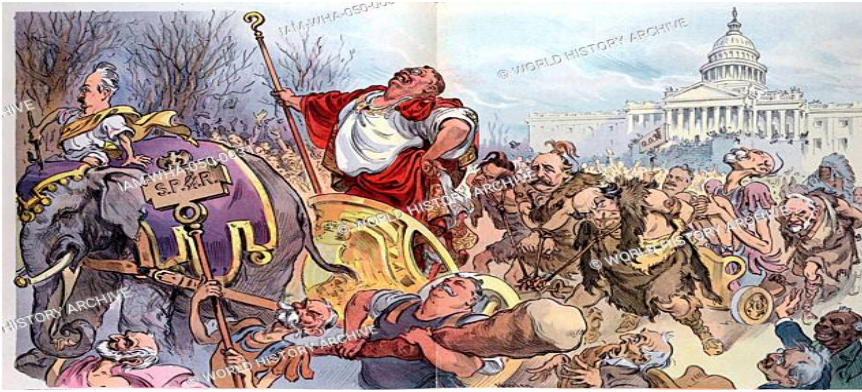
TAV. 7



TAV. 8



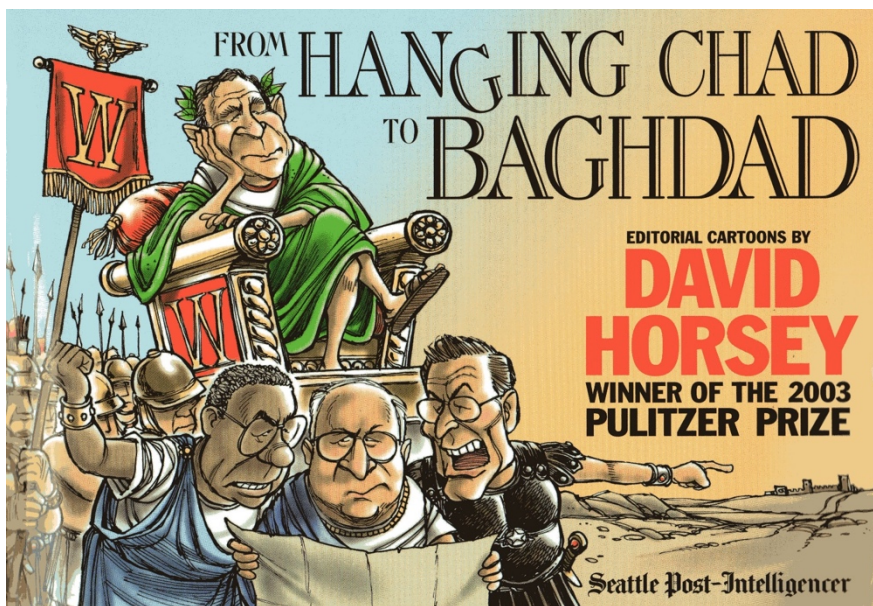
TAV. 9



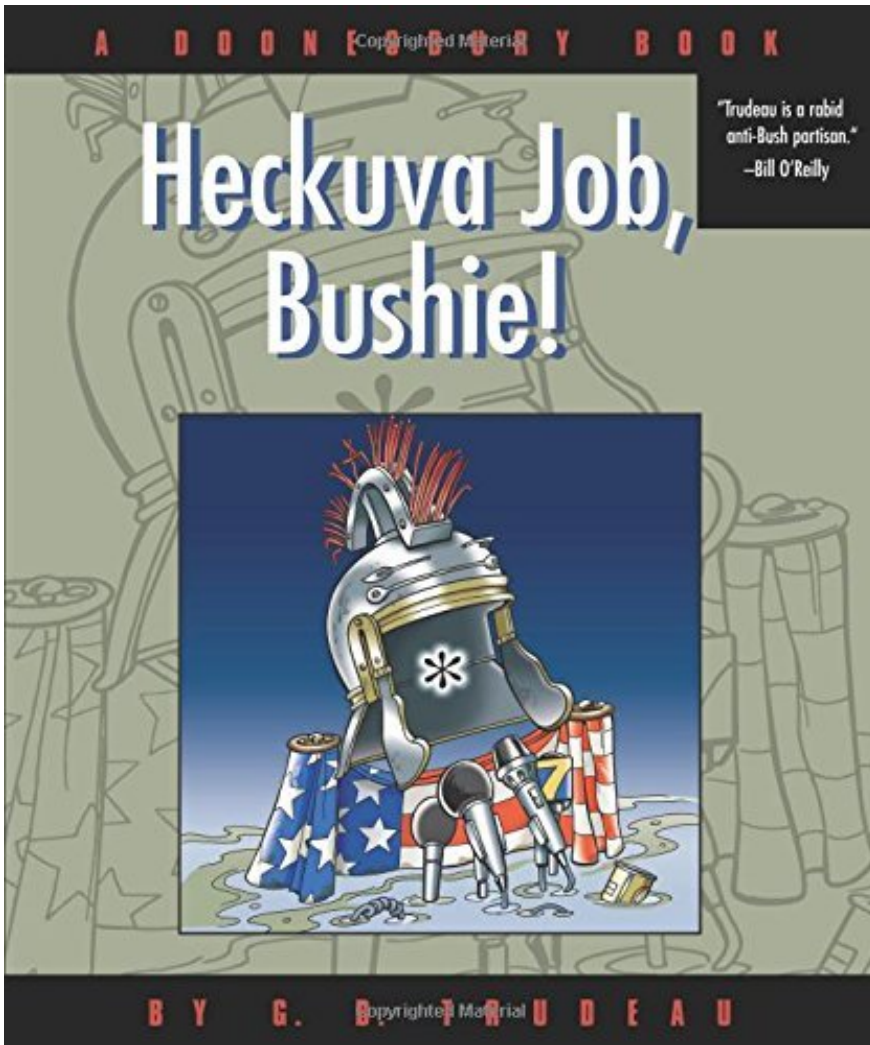
TAV. 10 - Theodore Roosevelt, imperatore romano, sullo sfondo del Campidoglio procede su un carro trainato da un elefante guidato da George B. Cortelyou, direttore generale delle poste degli Stati Uniti; tre prigionieri sono legati al carro, William Jennings Bryan tre volte candidato alla presidenza USA e tre volte sconfitto, Alton Brooks Parker, avversario di Roosevelt sconfitto nelle elezioni del 1904 e un terzo personaggio ignoto. Charles W. Fairbanks vicepresidente nel secondo mandato di Roosevelt procede su un carro più piccolo con come prigioniero Henry Grassaway Davis vicepresidente designato dai democratici in tandem con Alton B. Parker e sconfitto da Roosevelt nelle elezioni del 1904 accanto a loro Benjamin B. Odell già governatore di New York porta uno striscione etichettato G.O.P. In basso un personaggio porta l'insegna SPQR in cui la Q è stata barrata e sostituita dalla T donde la lettura Senato Popolo e Teodoro [Roosevelt]. In primo piano, William H. Taft ha in mano una grande mazza. Un afroamericano in basso a destra segue la scena ridendo.



TAV. 11



TAV. 12



TAV. 13



TAV. 14



TAV. 15



TAV. 16



TAV. 17



TAV. 18



TAV. 19



TAV. 20

*Abstract*

Fin dalle origini degli Stati Uniti il rapporto fra la nascente nazione e la storia di Roma è stato ben più che transitorio. La Repubblica Romana nata dalla rivolta contro una monarchia tirannica ha rappresentato per i padri fondatori un modello di riferimento costante, così come il passaggio dalla Repubblica all'impero con la perdita delle pretese libertà Repubblicane è stato visto come un pericolo a cui anche gli Stati Uniti erano esposti. In questo senso i Presidenti che hanno tentato, o sono stati tacciati, di abusare del loro potere sono stati immediatamente e polemicamente additati come nuovi Cesari, imitatori spregiudicati degli Imperatori Romani e del loro autoritarismo. Sia a livello di controversia politica, sia a livello di satira, sia a livello di sentimento popolare la consuetudine di condannare la vera o presunta deriva monarchica di questo o di quel Presidente attribuendogli costumi e comportamenti di un Imperatore Romano è proseguita nel tempo fino a oggi. Tale modalità di impostare la polemica politica non sempre, peraltro, ha trovato risposta sdegnata da parte dei Presidenti, che in alcuni casi hanno addirittura gradito il paragone con grandi figure dell'impero di Roma e ne sono stati gratificati in termini di crescita del consenso. L'ispirazione che viene dal mondo Romano si estesa infine ai giorni nostri dall'ambito esclusivamente politico a quello delle grandi leadership delle multinazionali del web in una sorta di passaggio di consegne nella gestione del potere reale globale.

Since the birth of the United States, the relationship between the new nation and the history of Rome has been extremely important. The Roman Republic the result of the revolt against a tyrannical monarchy represented a constant reference model for the founding fathers, just as the passage from the Republic to the Empire with the loss of the alleged Republican freedoms was seen as a danger to which also for the USA. For this reason, the Presidents responsible for abuse of power were immediately pointed out as new Caesars, imitators of the Roman Emperors and their absolute power. Both in the political struggle, both in satire, both in popular sentiment, the custom of condemning the monarchical drift of some Presidents by attributing to them the reprehensible behavior of a Roman Emperor has continued over time until now. This method of political controversy has not always, however, found indignant response from the Presidents, who in some cases have even liked the comparison with great characters of the Roman Empire and they were rewarded with a growing consensus. The inspiration that comes from the Roman world has reached the present day, also passing from the political field to that of the large multinational web companies in a sort of handover in the leadership of global power.



Articolo presentato nel dicembre del 2019. Pubblicato online in luglio 2021

©2021 by the Author(s); licensee Accademia Peloritana dei Pericolanti (Messina, Italy).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti - Classe di Lettere Filosofia e delle Belle Arti  
XCVI 2020

DOI: 10.13129/2723-9578/APLF.2.2020.109-155