

Università degli Studi di Roma Tor Vergata  
Centro Studi Asia and the West Asia e Occidente

*Una Città tra Oriente e Occidente. Istanbul  
Shanghai (A City between East and West. Istanbul  
Shanghai)*



**Selected Essays**

|                        |                     |
|------------------------|---------------------|
| HEATHER GARDNER        | TOMMASO CONTINISIO  |
| LUISA SPAGNOLI         | SIMONETTA FIORI     |
| ALICE LERI             | SILVIA DI CICCO     |
| VALENTINA COLONNA      | MONIA GRAUSO        |
| CECILIA CARLONI        | DANIELA CORAMUSI    |
| ELISABETTA MARINO      | CONSUELO CACCIANIGA |
| VALERIA VALLUCCI       | ANTONELLA AMATO     |
| MARIA ANITA STEFANELLI | KATIA DEREVIZIIS    |

**Elisabetta Marino (ed. with Introductions)**

Vol. II

Cover: Schizzo del baldacchino di seta cinese del letto di Filippo II al Escorial (L.U.)



E-book published by SML Telematic, 2010

ISBN 88-87332-15-0

## Illustrations

|                                                                                             |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <i>La carta dell'Oceano Atlantico, Piri Re'is, 1513. Ripr., Società Geografica Italiana</i> | p. 20 |
| <i>Particolare della porzione sud della carta di Piri Re'is</i>                             | p. 21 |
| Pechino, La Città Proibita ( <i>Gù Gōng</i> ), baldacchino di letto imperiale               | p. 46 |
| Istanbul, Palazzo Topkapi, Servitori all'interno dell'harem                                 | p. 71 |
| Londra all'alba                                                                             | p. 97 |

## INDEX

|                                                                                                                                                                                                                                                                        |       |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <b>Introduzione</b><br>Elisabetta Marino                                                                                                                                                                                                                               | p. 5  |
| <b>Introduction</b><br>Elisabetta Marino                                                                                                                                                                                                                               | p. 7  |
| <b>Costantinopoli e i pittori orientalisti inglesi</b><br>Heather Gardner, Università di Roma Tor Vergata                                                                                                                                                              | p. 9  |
| <b>Scoprire e rappresentare l'Occidente. L'ammiraglio Piri Re'is e la carta dell'Oceano Atlantico</b><br>Luisa Spagnoli, C.N.R. – Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea                                                                                          | p. 17 |
| <b>The Ottoman and the Turkish Woman: Changing Female Models and the Negotiation of a New Gender Identity. Analysis from a Temporal Perspective of the Novels of Two Turkish Female Writers Who Migrated to the US</b><br>Alice Leri, Università di Napoli l'Orientale | p. 23 |
| <b>L'esposizione delle antichità islamiche a Istanbul. Storia di un percorso museale e ideologico</b><br>Valentina Colonna, Università di Roma Tor Vergata                                                                                                             | p. 28 |
| <b>Strumenti informatici per la conoscenza linguistica e geografica dei territori</b><br>Cecilia Carloni, Università di Roma Tor Vergata                                                                                                                               | p. 32 |
| <b>An Introduction to British Bangladeshi Literature and to Sanchita Islam</b><br>Elisabetta Marino, Università di Roma Tor Vergata                                                                                                                                    | p. 36 |
| <b>William Chambers, gli scritti sullo stile cinese e la Grande Pagoda</b><br>Valeria Vallucci, Università di Roma Tor Vergata                                                                                                                                         | p. 41 |
| <b>Sir Alfred Chester Beatty, an American Carrier of Religion and Culture</b><br>Maria Anita Stefanelli, Università di Roma Tre                                                                                                                                        | p. 47 |
| <b>Traduzioni inglesi di romanzi cinesi: il <i>Sanguo Yanyi</i> di Luo Guanzhong</b><br>Tommaso Continisio, Università di Roma Tor Vergata                                                                                                                             | p. 52 |
| <b>The Development of Graphics in the Shenzhen Book Production</b><br>Simonetta Fiori, Università di Roma Tor Vergata                                                                                                                                                  | p. 57 |
| <b>The Influence of American Arts on Chinese Performances</b><br>Silvia Di Cicco, Università di Roma Tor Vergata                                                                                                                                                       | p. 60 |

|                                                                                                                                                                                                                                                 |       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <b>Analysis of “Cina ViCina” at the Parco della Musica Auditorium in Rome (June 2008)</b>                                                                                                                                                       | p. 62 |
| Monia Grauso, Università di Roma Tor Vergata                                                                                                                                                                                                    |       |
| <b>L’umanità naviga sul fiume Yang Tse. Corrispondenze fra il racconto <i>Il Piccolo Taoshi con immagine dell’affluente giallo</i> di Lina Unali e i film <i>Still Life</i> di Jia Zhang-Ke e <i>La Stella che non c’è</i> di Gianni Amelio</b> | p. 65 |
| Daniela Coramusi, Università di Roma Tor Vergata                                                                                                                                                                                                |       |
| <b>Lina Unali, <i>Viaggio a Istanbul</i></b>                                                                                                                                                                                                    | p. 72 |
| Consuelo Caccianiga, Università di Roma Tor Vergata                                                                                                                                                                                             |       |
| <b>Dalla Sardegna a Istanbul, e ritorno</b>                                                                                                                                                                                                     | p. 73 |
| Antonella Amato, Università di Roma Tor Vergata                                                                                                                                                                                                 |       |
| <b>Lina Unali, <i>Viaggio a Istanbul</i></b>                                                                                                                                                                                                    | p. 74 |
| Katia Dereviziis, Università di Roma Tor Vergata                                                                                                                                                                                                |       |
| <b>Notes</b>                                                                                                                                                                                                                                    | p. 75 |
| <b>Contributors</b>                                                                                                                                                                                                                             | p. 94 |

## Introduzione

Questo secondo volume raccoglie alcuni contributi presentati nell'ambito di due conferenze organizzate dalla Prof.ssa Lina Unali e da me all'Università di Roma Tor Vergata: *Carriers of Culture, Carriers of Religions from Asia to the West, from the West to Asia* (2007), e *Una città tra Oriente e Occidente. Istanbul Shanghai. A City Between East and West. Istanbul Shanghai* (2009). Quest'ultima è stata promossa dal *Centro Studi Asia and the West* della stessa Università, recentemente fondato e diretto dalla Prof.ssa Unali.

Il volume ha inizio con un saggio di Heather Gardner, che presenta i pittori orientalisti inglesi che operarono a Costantinopoli nell'Ottocento. Oltre ai dipinti più significativi, vengono esaminati alcuni documenti letterari, quali le lettere di E. Lear e gli appunti di viaggio di Thackeray. Tenendo presenti le differenze tra la pittura orientalista inglese e quella francese, il saggio illustra come i tre generi pittorici maggiormente in auge in Inghilterra, il *genre painting*, i paesaggi e la ritrattistica, siano stati adattati a una società diversa.

Nel suo contributo, Luisa Spagnoli esamina la straordinaria carta dell'Oceano Atlantico dell'ammiraglio turco Piri Re'is (1513), che sembra rispondere all'esigenza, tipica dei prodotti cartografici della prima età moderna, di diffondere la conoscenza di un mondo via via sempre più ampio e accessibile. La carta testimonia il bisogno di 'raccontare' le nuove configurazioni spaziali, le nuove acquisizioni in campo tecnico-scientifico, i nuovi traguardi raggiunti dalla conoscenza.

Alice Leri esplora come l'identità femminile ottomana abbia apparentemente vissuto un repentino cambiamento con la nascita della Repubblica Turca. Attraverso la letteratura, come viene dimostrato, è possibile verificare l'incidenza di questo evento sulla vita delle donne turche.

Ancora la Turchia e la conservazione del patrimonio artistico sono l'oggetto della relazione di Valentina Colonna. La sua ricerca è incentrata sulla città di Istanbul alla fine del XIX secolo, dove il confronto culturale tra l'elemento islamico-ottomano e occidentale-moderno si manifesta anche nell'elaborazione delle sperimentazioni museali, nella scelta delle tecniche e delle modalità di valorizzazione delle collezioni.

La sezione dedicata alla Turchia in questo volume si chiude con il lavoro di Cecilia Carloni sugli strumenti informatici volti alla conoscenza linguistica e geografica dei territori. Carloni dimostra come l'ipertesto attribuisca al lettore un ruolo attivo e permetta di fruire e contestualizzare i materiali in una potenzialmente infinita rete di relazioni e nessi.

Seguono due saggi che esplorano il rapporto tra Asia e Occidente in contesto britannico. Elisabetta Marino ripercorre la nascita delle comunità bangladesi in Inghilterra, da un punto di vista storico, sociologico e letterario, per poi soffermarsi sull'artista multimediale Sanchita Islam e la sua produzione poliedrica.

Valeria Vallucci propone invece un'interpretazione della Grande Pagoda di Kew Gardens (Londra) realizzata da William Chambers sulla base degli scritti sullo stile

cinese pubblicati dall'architetto e dell'esperienza giovanile nella città di Canton.

Dalla Turchia all'Inghilterra alla Cina.

Il testo di Maria Anita Stefanelli è incentrato sulla figura del collezionista americano Sir Alfred Chester Beatty che donò la propria biblioteca alla città di Dublino. I libri di giada cinesi, le stampe e i libri illustrati giapponesi, i manoscritti miniaturizzati provenienti da diversi paesi, tutti esemplari della collezione, sono esaminati come antenati della poesia visiva.

Il lavoro di Tommaso Continisio nasce come ricognizione delle traduzioni inglesi del *Romanzo dei Tre Regni*, *Sanguo Yanyi* (Luo Guanzhong). In particolare, ci si sofferma sulle differenze fra le versioni di Brewitt-Taylor e Moss Roberts.

Il saggio di Simonetta Fiori offre una breve sintesi sulla città di Shenzhen e ne esamina lo sviluppo da povero villaggio di pescatori sulla costa sud orientale della Cina nel periodo Neolitico a megalopoli e fucina di giovani artisti dell'ultimo ventennio, con uno straordinario sviluppo della grafica e della stampa, cui la mostra "China Design Now" del 2008 ha dedicato un'intera sezione.

Silvia Di Cicco e Monia Grauso sono state ispirate nei loro contributi dal Festival "Cina ViCina" tenutosi a Roma, all'Auditorium Parco della Musica, nel 2008. Di Cicco evidenzia le influenze che l'arte americana ha avuto sulle opere cinesi, in particolare nell'opera *Poet Li Bai*. Grauso mette in risalto gli aspetti fondamentali della musicista, autrice e scrittrice contemporanea cinese Liu Sola. L'artista è nota per aver creato un nuovo genere musicale chiamato jazz cinese, che fonde gli antichi strumenti musicali cinesi alla musica jazz.

Daniela Coramusi stabilisce nel suo saggio interessanti paralleli tra il racconto *Il Piccolo Taoshi con immagine dell'affluente giallo* di Lina Unali e i film *Still Life* di Jia Zhang-Ke e *La Stella che non c'è* di Gianni Amelio.

Il volume si chiude con tre letture del testo di Lina Unali intitolato *Viaggio a Istanbul*. Consuelo Caccianiga, Antonella Amato e Katia Dereviziis offrono la loro interpretazione di un'opera tesa tra passato e presente, tra la Storia e le storie, tra Asia e Occidente.

Colgo l'occasione per esprimere la mia più profonda gratitudine nei confronti della Prof.ssa Unali, con cui ho l'onore e la gioia di collaborare da quasi vent'anni. Il suo insegnamento, frutto di una ricerca profonda e appassionata, e la sua straordinaria vitalità intellettuale mi hanno arricchito come studioso e come persona. È a lei che debbo l'apertura a nuovi mondi – come quello della letteratura asiatica americana e asiatica britannica – dai quali sarei altrimenti rimasta esclusa.

**Elisabetta Marino**

## Introduction

This second volume includes papers presented in two Conferences organized by Prof. Lina Unali and myself at the University of Rome Tor Vergata: *Carriers of Culture, Carriers of Religions from Asia to the West from the West to Asia* (2007) and *Una città tra Oriente e Occidente. Istanbul Shanghai. A City Between East and West. Istanbul Shanghai* (2009). The latter event was fostered by the *Centro Studi Asia and the West*, a Center of studies, recently founded and directed by Prof. Lina Unali.

In her contribution Heather Gardner offers an overview of the British Orientalist painters who operated in Constantinople in the XIX century, while Luisa Spagnoli focuses on an extraordinary map of the Atlantic Ocean by the Turkish admiral Piri Re'is (1513).

Through the analysis of literary texts, Alice Leri explores how the Ottoman women's identity has apparently undergone a sudden and radical change after the foundation of the Turkish Republic.

Valentina Colonna investigates the way the Turkish artistic patrimony was preserved in Istanbul at the end of the XIX century.

The section of the volume devoted to Turkey ends with Cecilia Carloni's essay, in which she outlines a review of the main computer programs and tools designed to enhance the linguistic and geographical knowledge of territories.

What follows are two articles focused on the relationship between Asia and the West in a British context. Elisabetta Marino sketches a brief history of the Bangladeshi communities in the UK and their literary production, before delving into the output of Sanchita Islam, a young and talented multimedia artist. Valeria Vallucci interprets the Great Pagoda by Sir William Chambers, erected in the Royal Botanic Gardens at Kew, following the architect's texts on Chinese style and taking into account his juvenile experience in Canton.

From Turkey to England to China.

Maria Anita Stefanelli's paper deals with Sir Alfred Chester Beatty, an American art collector who donated his precious book collection (including Chinese volumes made of jade and Japanese prints) to Dublin.

Tommaso Continisio analyzes and compares the various translations of *Sanguo Yanyi, the Romance of the Three Kingdoms*, by Luo Guanzhong.

Simonetta Fiori focuses on the city of Shenzhen with its surprising developments in the field of graphics and design.

Silvia Di Cicco and Monia Grauso's papers have been inspired by the "Cina ViCina" Festival (Parco della Musica Auditorium, 2008): Di Cicco explores the blending of East and West in an opera entitled *Poet Li Bai*, while Grauso highlights the main features of contemporary writer and musician Liu Sola's work.

Daniela Coramusi establishes an interesting comparison between the short story *Il Piccolo Taoshi con imagine dell'affluente giallo* by Lina Unali, and two films: *Still Life* by Jia Zhang-Ke and *La Stella che non c'è* by Gianni Amelio.

The volume finishes with three reviews of *Viaggio a Istanbul* (a novel by Lina Unali) by Consuelo Caccianiga, Antonella Amato and Katia Dereviziis.

I would like to express my deepest gratitude towards Prof. Lina Unali, with whom I have had the pleasure and the honour of collaborating for almost twenty years. Her outstanding intellectual vivacity and her extraordinary passion for researching and teaching have always been a source of inspiration for me. I have to credit Prof. Unali for introducing me to Asian American literature and Asian British literature; without her constant prompt and support, I would have never discovered these extraordinary fields of study.

**Elisabetta Marino**

## Costantinopoli e i pittori orientalisti inglesi

Heather Gardner, Università di Roma Tor Vergata

A Costantinopoli, al Cairo e a Gerusalemme, tre antiche capitali sotto il dominio ottomano, si concludeva il viaggio dei pittori orientalisti britannici, le cui opere sono state esposte nel 2008 alla Tate Britain di Londra, nella prima grande mostra a loro dedicata con il titolo *The Lure of the East – British Orientalist Painting*<sup>1</sup>.

Nell'introduzione al catalogo<sup>2</sup> viene innanzitutto localizzato l'Oriente di questi pittori e tracciato il duplice tragitto per raggiungerlo, il primo attraverso la Spagna, il Mediterraneo e il Marocco, il secondo, attraverso la Grecia e l'Asia Minore, sulla scia del viaggio di Byron, due percorsi diversi che tuttavia confluivano entrambi nelle suddette città mediorientali. L'interesse inglese per l'Egitto si era manifestato già nel XVIII secolo, come via di comunicazione verso l'India, via che Napoleone tentò invano di bloccare nel 1798; altrettanto forte sarà nel XIX secolo il sostegno militare britannico all'Impero ottomano come baluardo contro l'espansionismo russo. Pochi, tuttavia, erano i pittori che a quell'epoca arrivavano fino in India, in Afghanistan o in Persia; la maggior parte si fermava infatti nelle città marittime dell'Asia Minore, un vasto territorio di dominio ottomano, anche se intorno al 1840 Muhammad 'Ali riuscì ad assicurarsi il potere in Egitto, dopo essere stato cacciato dagli inglesi dalla Siria e dalla Palestina, e a trasmetterlo ai suoi discendenti, prima con il titolo di pascià, poi, nel Novecento, di re.

Edward Said in *Orientalism* (1978) mise in discussione il concetto di orientalismo come amavano intenderlo gli inglesi, rivelandone la strategia di dominio sui popoli asiatici. Said basò la sua critica su testi letterari, e non sui dipinti. Tuttavia possiamo chiederci se la sua critica valga anche per le immagini dell'Oriente<sup>3</sup> che questi pittori proponevano, tanto più che alcuni di loro citarono come autorità indiscussa per la verità dei loro dipinti proprio il testo di Edward William Lane, *An Account of the Manners and Customs of Modern Egyptians* (pubblicato nel 1836 dalla *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*), una delle opere a cui Said attribuisce la costruzione dell'opposizione Oriente/Occidente, che tanta fortuna continua ad avere anche oggi. Per la copertina della prima edizione economica di *Orientalism* venne scelto un famoso dipinto del pittore francese Jean-Léon Gérôme, *L'incantatore di serpenti, 1880*, che non nasconde dietro la raffinata esecuzione una visione imperialista di un mondo orientale fisicamente e moralmente decadente<sup>4</sup>.

Vero è che gli orientalisti inglesi fin dall'inizio si contrapposero alle visioni dei colleghi francesi, ritenute fantasiose, mirando piuttosto a riprodurre immagini autentiche dell'Oriente, da tempo presente in pittura come soggetto artistico, motivo per cui intrapresero tutti il lungo viaggio di conoscenza, che per David Wilkie fu fatale<sup>5</sup>. Il cinquantennio che va dagli anni trenta agli anni ottanta dell'Ottocento costituisce il periodo più attivo e interessante dell'Orientalismo britannico in pittura, movimento che fu poi eclissato dallo sviluppo della fotografia, dalla progressiva modernizzazione e occidentalizzazione del Medio Oriente<sup>6</sup> e dalla fine dell'Impero ottomano nel 1922.

Seguendo il percorso della mostra *The Lure of the East*, suddivisa in cinque sezioni – le prime tre dedicate ai generi pittorici tradizionali, il *genre painting*, i

paesaggi e la ritrattistica, le ultime due ai soggetti tipici dell'iconografia orientalista, in particolare l'harem e i luoghi sacri della religione cristiana – è interessante notare gli adattamenti che la trasposizione in Oriente dei generi pittorici in voga in Inghilterra ha reso necessari.

Come i pittori inglesi avevano tradotto nel loro ambiente i soggetti di vita domestica della grande pittura fiamminga, gli orientalisti pensarono di portare nel mondo orientale, nonostante la sua diversa struttura sociale, i quadri di vita quotidiana attraverso i quali gli inglesi amavano analizzare e descrivere se stessi nell'Ottocento. Ma David Wilkie, considerato il pioniere della pittura orientalista, si sentì perduto a Costantinopoli, dove arrivò nel 1840, di fronte all'impossibilità di reperire quel materiale pittoresco che lo aveva reso celebre in Inghilterra, per l'assenza di figure femminili negli spazi pubblici e per l'inaccessibilità di quelli privati. In sostituzione, si adattò a descrivere il carattere cosmopolita dell'Impero ottomano, come fa in *The Tartar Messenger Narrating the Fall of Acre*, 1840, dove la varietà e il pittoresco stanno nei diversi costumi degli uomini: ebrei, armeni, greci, turchi, tartari, ai quali il pittore non rinuncia ad aggiungere due improbabili bambine in basso a destra per completare il quadro.

I successivi pittori dovettero confrontarsi con problemi analoghi: William Holman Hunt (1827-1910) sembra voler dipingere la propria frustrazione per gli impedimenti imposti allo sguardo in *A Street Scene in Cairo: the Lantern-Maker's Courtship*, con quel giovane che cerca di scoprire i lineamenti dell'amata sotto il velo, tastandole il volto. Richard Dadd e John Frederick Lewis, non potendo sistemare figure maschili e femminili impegnate in ruoli diversi ma nello stesso contesto, ricorsero alla creazione di coppie di dipinti sullo stesso tema divise per genere. Si veda, come esempio, *Indoor Gossip* di Lewis, con due figure femminili, e *Outdoor Gossip*, la variante maschile, presentati alla Royal Academy nel 1874, dipinti che giocavano consapevolmente sulle barriere tra i sessi. Non potevano mancare in questa categoria i quadri sul mercato degli schiavi a Costantinopoli e sull'harem perché proprio attraverso questi soggetti il pubblico occidentale immaginava l'Oriente.

Curiosamente anche nei quadri di paesaggio si rivelò difficile seguire le convenzioni e la composizione ereditata dalla grande pittura paesaggistica del Sei-Settecento. Costretti a dipingere per forza di cose all'aria aperta, sotto un sole accecante, e a rinunciare alla rielaborazione in studio di modelli tramandati, questi pittori scoprono il valore della luce naturale, che diverrà il contributo più innovativo della loro pittura. Spesso, in mancanza di edifici o di alberi nel deserto con cui strutturare o rendere la profondità dello spazio dentro la cornice, i paesaggi assumono una forma fortemente allungata in senso orizzontale, rivelando un problema di orientamento, o perlomeno una difficoltà a trovare un centro. Stessa forma lunga e stretta anche per i grandi quadri panoramici dedicati a Costantinopoli o al Cairo, opere spettacolari in cui l'angolo visuale è ampliato al massimo per includere il più possibile, quasi si volesse trasportare il pubblico dentro questo mondo esotico. Edward Lear è l'unico a distinguersi in questo genere scegliendo un punto di vista specifico e ristretto in *Constantinople from Eyüp* (1858), il vecchio cimitero ottomano lungo il Corno d'Oro, conferendo alla sua visione una forma allungata in verticale e un senso preciso dei luoghi. Ovviamente, la pittura di paesaggi andò sempre più legandosi alla letteratura di viaggio, alla topografia e cartografia, che conobbero un grande sviluppo proprio con la nascita del turismo

moderno, orientato all'epoca prevalentemente verso l'Egitto per effetto dell'egittomania diffusasi a Londra in seguito alle straordinarie scoperte e campagne di scavo dei primi decenni del secolo.

Per quanto riguarda la ritrattistica, già nel Settecento Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762), che aveva accompagnato il marito in missione diplomatica nell'Impero ottomano nel 1716-18, si era fatta fare un ritratto in abiti turchi con Costantinopoli alle spalle, *Lady Mary Wortley Montagu in Turkish Dress with Page*, 1725, ora in una collezione privata, e, come lei, altri viaggiatori e mercanti: per lo più si trattava del tipico *grand tour portrait*, come quello che si fece fare a Costantinopoli nel 1740 Richard Pococke, autore di *A Description of the East* (1743), o quello ancor più famoso di Lord Byron in costume suliota (1814), che forse mirava anche a creare un'identificazione tra sé e il Giaurro del suo omonimo poema. Ritratti che, anche quando non hanno lo scopo commerciale di pubblicizzare le sete indossate e importate, riflettono la predilezione settecentesca per le mascherate<sup>7</sup>. I ritratti dei pittori orientalisti nei costumi del luogo sembrano continuare questa tradizione, ma le motivazioni sono diverse. Innanzitutto, si tratta di autoritratti destinati non ad uso privato ma alle mostre pubbliche organizzate dalla Royal Academy. In questi autoritratti in costumi orientali, spesso in ruoli tipici del luogo (venditori di tappeti, scriba, ecc.), si intravede un intento promozionale, la volontà di dimostrare la familiarità del pittore con l'Oriente, e forse, inconsciamente, anche un senso di superiorità sugli occidentali per questa conoscenza. Una presunzione non condivisa dalla critica orientale che sostiene invece una tesi opposta: nessuno di questi pittori si sarebbe mai integrato, o avrebbe mai aspirato ad integrarsi, nella cultura orientale limitandosi a imitarne i costumi esteriori per convenienza personale, per divertimento, per viaggiare senza essere riconosciuti, se non, in qualche caso, per azioni di spionaggio. E questo vale anche per John Frederick Lewis che visse in Oriente più a lungo di qualsiasi altro artista ottocentesco, stabilendosi in un vecchio quartiere arabo del Cairo dal 1841 al 1851. W.M. Thackeray andò a trovare il pittore amico durante il suo viaggio in Oriente, episodio che racconta, in chiave umoristica, in *Notes of a Journey from Cornhill to Grand Cairo* (1845), dedicate al capitano del piroscafo a vapore. In queste memorie il pittore Lewis è presentato come “a languid Lotus-eater” dedito alla comoda vita di un bey<sup>8</sup>, “the dreamy, hazy, lazy, tobaccofied life... far away from the haunts of European civilisation”<sup>9</sup>.

La presentazione che Thackeray fece di Lewis come “Turkified European”<sup>10</sup> ha molto contribuito all'affermazione di Lewis come pittore orientalista dopo il suo ritorno in patria, facendo salire le quotazioni dei suoi quadri, e creando un mito intorno al personaggio e all'autenticità delle sue immagini, che a lungo ha condizionato la ricezione delle sue opere. Un fenomeno non molto diverso da quello che aveva investito anni prima il poeta Byron, il quale finì per non riconoscersi più nel personaggio nato dalla sua fama. Più che a considerare i bellissimi quadri di Lewis come documenti obiettivi dell'Oriente, ora si studia quanto la fama del pittore sia stata determinata proprio da Thackeray<sup>11</sup>.

Un discorso a parte meritano i ritratti delle poche donne che avevano avuto la possibilità di viaggiare in Oriente, per le quali vestire i più comodi abiti orientali si caricava anche di un intento polemico nei confronti della coercitiva moda femminile vittoriana. È del 1864 la poesia che recita:

Talk of Turkish women  
In their harem-coop,  
Are we less inhuman,  
Hampering with a hoop?  
All free motion thwarted;  
Mortals *à la mort*;  
Life's a thing aborted,  
Through your draggle-skirt<sup>12</sup>.

Nel complesso, ciò che accomuna queste opere di generi pittorici diversi è proprio la tensione tra l'esigenza di testimoniare il vero e l'impossibilità di seguire i modelli studiati alla Royal Academy, oltre al fascino per il mondo notturno e per l'*arabesque*, i motivi astratti e geometrici che ornano l'arte dei luoghi, ambedue centrali nella cultura islamica, ma spesso svalutati o negati in quella occidentale in favore della scienza e dell'immagine realistica. Si veda a questo proposito il bel saggio di Fatema Mernissi nel catalogo della mostra intitolato "Seduced by 'Samar'", dove il termine *samar* significa "to talk in the moonlight"<sup>13</sup>.

Ferma restando l'alta qualità artistica delle opere, Rana Kabbani, nel suo contributo al catalogo, "Regarding Orientalist Painting Today", sottolinea criticamente l'assenza di temi sociali e politici nei dipinti orientalisti inglesi, come se all'epoca non ci fossero state guerre, rivolte e repressioni, o la miseria e la fame<sup>14</sup>. Le sete e i velluti damascati, gli scialli e i manti, i gioielli e le armi, i turbanti, le pantofole, le piume di struzzo, i liuti, flauti, cortili, fontane, archi, cupole, colpiscono la vista per la bellezza dei colori, la minuzia dei particolari e la varietà delle forme, e creano una splendida superficie dietro la quale emerge, tuttavia, un Oriente immobile, o perlomeno fuori dalla realtà storica di un periodo foriero di grandi cambiamenti. Un realismo nei dettagli, se non addirittura, un iperrealismo, che seduce e inganna, secondo la studiosa che da più di vent'anni si occupa di questa pittura, perché rafforza immagini stereotipiche e la percezione che gli occidentali conoscano l'Oriente meglio degli orientali stessi. D'altronde, anche in Francia e in Inghilterra, nonostante la fama raggiunta da alcuni di questi pittori, in particolare da John Frederick Lewis, la cui opera anticipa per certi aspetti l'Estetismo, i giudizi dei contemporanei sugli Orientalisti non furono sempre favorevoli. Baudelaire usava il termine *Orientalista* in senso spregiativo, anticipando la condanna ancora più radicale dei Modernisti; in Inghilterra, Dante Gabriel Rossetti nel 1862 prendeva le distanze da William Holman Hunt, che come lui apparteneva al movimento preraffaelita, giudicando le opere dell'amico ripetitive e noiose.

Ma veniamo alla contrapposizione *home/harem*<sup>15</sup> che colpisce tanto l'immaginario occidentale. Eugène Delacroix, in *La morte di Sardanapalo* (1827), rappresenta in tutta la sua crudeltà il dispotismo sessuale in Oriente. Che venga associato alla crudeltà della schiavitù o ai piaceri dell'eros, l'harem a lungo è stato il luogo simbolo dell'Oriente. Il Gran Serraglio del Sultano di Costantinopoli (chiuso nel 1909), che occupava gran parte del Palazzo di Topkapi, fungeva da modello. Ma anche su questo mito comune, gli inglesi vittoriani si discostano dai francesi. Arrivando in Asia Minore intorno al 1840, questi pittori non trovano le schiere di odalische e concubine su cui si favoleggiava in Occidente. D'altronde, Edward William Lane, considerato un'autorità sulla cultura egiziana, aveva già annotato, nel citato resoconto scritto intorno al 1830, che solo il 5% degli abitanti

del Cairo aveva più di una moglie. Inoltre, nel descrivere l'architettura delle vecchie case signorili della città, aveva anche avvertito che le donne non erano affatto prigioniere, come si pensava in Occidente, nonostante la separazione dello spazio domestico a loro riservato. Ma il fascino dell'harem perdurava grazie al mistero del luogo, a cui rarissime persone occidentali avevano avuto accesso. La grande fortuna letteraria delle lettere di Lady Mary Wortley Montagu, basate sul suo diario personale e su epistolari autentici, pubblicate postume nel 1763, va attribuita proprio al fatto che la lady era stata eccezionalmente ammessa a visitare un harem e un bagno turco durante la sua permanenza ad Adrianopoli e a Costantinopoli nel 1717-18. Eppure fu proprio lei la prima a rovesciare il cliché della schiava d'amore orientale, presentando, anche con un certo divertimento, una donna orientale più libera di quella occidentale. Poi ci fu, però, la versione di Byron nei canti V e VI del *Don Juan*, che influenzò enormemente i pittori orientalisti francesi, Delacroix compreso (che per *La morte di Sardanapalo* usò come fonte proprio l'omonimo dramma epico di Byron). Immagini negative che solo dopo il 1840, con l'arrivo in Oriente dei pittori inglesi, cominciarono ad essere rettificate. Al posto delle nudità dei quadri francesi, gli inglesi colgono il carattere domestico dell'harem presentandoci figure sorridenti e affettuose, vestite in modo raffinato, ma sempre nel rispetto del decoro vittoriano. Si veda il contrasto tra la sensualità, quasi ai limiti della pornografia, del *Bagno turco* (1862) di Ingres, che non solo non aveva avuto accesso ai luoghi rappresentati ma non aveva nemmeno mai messo piede in Oriente (servendosi tra l'altro di modelle occidentali riconoscibili dalla capigliatura bionda), e la sobrietà di *A Visit, Harem Interior, Constantinople – 1860* (1861) di Henriette Browne<sup>16</sup>. Elogiato da Théophile Gautier come una rappresentazione veridica di un harem, il quadro della Browne ritrae uno spazio domestico femminile, con figure caste e coperte da lunghi abiti in mussolina, uno spazio ben lontano da quello immaginato dagli uomini per i piaceri del sesso.

Queste rappresentazioni alternative dell'harem, più consone agli interni borghesi del periodo vittoriano, non attenuarono tuttavia le critiche al carattere patriarcale della famiglia poligamica che le proto-femministe dell'epoca andavano facendo. Si vedano i giudizi dell'instancabile Harriet Martineau, la quale si recò in Medio Oriente nel 1847, in un viaggio durato otto mesi che la scrittrice racconta nell'*Autobiography*<sup>17</sup>. Al Cairo e a Damasco ebbe occasione anche lei, come Lady Mary Wortley Montagu, di visitare personalmente un harem, trovando questi luoghi in ogni caso spregevoli per il tempo sprecato in visite e chiacchiere, come afferma senza mezzi termini in *Eastern Life*:

I saw two harems in the East; and it would be wrong to pass them over in an account of my travels, though the subject is as little agreeable as any I can have to treat. I cannot now think of the two mornings thus employed without a heaviness of heart greater than I have ever brought away from Deaf and Dumb Schools, Lunatic Asylums, or even Prisons... to sit hour after hour in the deewán, without any exchange of ideas, having our clothes examined, and being plied with successive cups of coffee and sherbet, and pipes, and being gazed at by a half-circle of girls in brocade and shawls, and made to sit down again as soon as one attempts to rise, is as wearisome an experience as one meets with in foreign lands<sup>18</sup>.

Per concludere che l'inferno è dove esiste la poligamia: "I declare that if we are

to look for a hell upon earth, it is where polygamy exists; and that, as polygamy runs riot in Egypt, Egypt is the lowest depth of this hell”<sup>19</sup>. Eppure la sua condizione di donna sola non è meno compatita dalle donne dell’harem, come lei stessa deve ammettere.

I quadri più noti sul soggetto sono quelli di John Frederick Lewis<sup>20</sup>, *Hharem*, 1850 (con la doppia h indicata dalla lettera araba, quasi a voler dare subito un segno di autenticità), e *Hharem Life, Constantinople* (1857). Il primo è un acquarello completato al Cairo, ed esibito a Edinburgo nel 1853, raffigurante un harem fuori dal tempo: un ricco bey con l’antico costume dei mamelucchi (casta militare d’élite che operava in Egitto per conto del sultano, spazzata via da Muhammad ’Ali) con tre mogli, da destra a sinistra: una georgiana, una circassa e una greca, e odalische abissine (o etiopi), quasi una tassonomia delle razze presenti nell’harem, contornate da una bellissima architettura e tappezzeria e da animali esotici. Una scena che è una commistione di dettagli realistici e visione fantastica, tipica delle opere di Lewis. Lo stesso bey sembra ammirare stupefatto la bellezza e la ricchezza dello scenario che ha di fronte. Nel secondo quadro ad olio, dipinto a Londra, due donne (moglie e serva, o due mogli, o due concubine) guardano divertite e rilassate il gatto che gioca con le piume di pavone; quella in piedi ha il volto della moglie inglese del pittore, nello specchio sono riflessi delle babbucce appese, altro forte simbolo della vita domestica orientale. Anche qui una visione ibrida, allo stesso tempo reale e fantastica, perché le odalische occidentali che si vedono nel dipinto potevano benissimo trovarsi in un harem conoscendo la predilezione dei sultani per le bellezze caucasiche.

Lewis riportò in patria 600 disegni sulla base dei quali realizzò nei successivi 25 anni grandi dipinti ad olio. Tra questi ci sono gli *sketches* fatti a Costantinopoli nel 1835-36, da cui Coke Smith ha tratto 28 litografie conservate alla British Library<sup>21</sup>. A Costantinopoli David Wilkie e Frederick Lewis si erano incontrati nel 1840. La cosa curiosa fu che ambedue ritrassero lo stesso personaggio, Halakoo Mirza, un principe persiano, immortalato con il tipico copricapo nero a cono, cugino dello Shah, lì in esilio. Wilkie<sup>22</sup> annota la visita al personaggio nel suo diario in data 27 ottobre 1840, con un accenno ad un misterioso “hidden domicile” a cui avrebbe avuto accesso, forse l’harem del principe. Wilkie era arrivato a Costantinopoli il 4 ottobre 1840, e l’incontro con il più giovane pittore Lewis è descritto in una lettera al pittore Collins, che scelse il cognome dell’amico come nome di battesimo per il proprio figlio diventato poi scrittore. Lewis a sua volta scrive di Wilkie in una lettera a Lord Pousonby del 5 luglio 1841, in cui parla del suo sgomento per l’improvvisa morte del pittore, ma non fa alcun accenno all’incontro avvenuto sette mesi prima. Wilkie era partito con l’idea di raggiungere la Palestina e di documentarsi sui luoghi sacri della Bibbia per realizzare quadri a soggetto religioso, ma Lewis, che molto ammirava il più anziano pittore, non aveva le medesime motivazioni ideologiche<sup>23</sup>. A Costantinopoli, dove Wilkie è costretto a fermarsi per qualche mese per lo scoppio della guerra in Palestina tra l’esercito ottomano e il pascià egiziano Muhammad ’Ali, guerra in cui gli inglesi ebbero una parte decisiva, i due pittori eseguirono molti ritratti: di personaggi ben noti, nel caso di Wilkie, di gente comune non meglio individuata nel caso di Lewis, più interessato ai variopinti costumi ottomani<sup>24</sup>. L’intervento militare degli inglesi a favore del sultano, il bombardamento del porto di Acri e la cacciata del pascià, suggerirono a Wilkie l’idea di riprendere in un contesto orientale un soggetto realizzato molti anni prima in Inghilterra, dopo la

vittoria degli inglesi a Waterloo (*Chelsea Pensioners*), con il messaggero tartaro anziché inglese che porta la notizia della vittoria agli avventori di un caffè.

Qualche anno più tardi, nel 1844, anche Thackeray passa per Costantinopoli. Il capitolo settimo delle *Notes of a Journey from Cornhill to Grand Cairo* è interamente dedicato al suo soggiorno in questa città, che gli appare come una “fairy scene at a theatre”<sup>25</sup> nella nebbia mattutina. Lo colpiscono le misure di Santa Sofia, i fantastici ornamenti, i 30.000 (*sic*) “caique”, le tipiche imbarcazioni che attraversavano il Bosforo. Alloggia al Misseri Hotel di Pera, il quartiere europeo della capitale fondato dai genovesi. Rendendo omaggio a Lady Mary Wortley Montagu, si avventura anche lui in un bagno turco:

The last good description of a Turkish bath, I think, was Lady Mary Wortley's Montagu's – which voluptuous picture must have been painted at least a hundred and thirty years ago; so that another sketch may be attempted by a humbler artist in a different manner. The Turkish bath is certainly a novel sensation to an Englishman, and may be set down as a most queer and surprising event of his life<sup>26</sup>.

Segue poi una descrizione dettagliata dell'*hummun* a Thophana (dove il dragomanno a suo servizio lo conduce), e dell'ospite presente, un derviscio danzante spogliato del “sugar-loaf cap”<sup>27</sup>, di cui il nostro Thackeray invidia l'agilità sui “wooden pattens”<sup>28</sup>. Nel *sudarium* entra in uno stato di piacevole *reverie*: “the atmosphere was in a steam, the choking sensation went off, and I felt a sort of pleasure presently in a soft boiling simmer, which, no doubt potatoes feel when they are steaming”<sup>29</sup>. Ma verrà risvegliato bruscamente dall'azione energica di una spazzola e spugna, che tanto gli ricorda la parrucca della vecchia zia.

Se da un lato lo scrittore denuncia come falso l'esotismo byronico: “Byronism becomes absurd instead of sublime”<sup>30</sup>, “There is no cursing and insulting of Giaours now!”<sup>31</sup>, dall'altro non esita ad attingere al medesimo repertorio orientaleggiante quando parla di luoghi a lui inaccessibili come l'harem, per i facili effetti comici che gli stereotipi e i pregiudizi offrono. Una comicità che, tuttavia, non cancella l'impressione di decadenza e dell'imminente fine dell'Impero ottomano.

Dopo Thackeray, anche Edward Lear approda a Costantinopoli. Conosciamo bene i suoi viaggi grazie alla sua instancabile attività come pittore, illustratore e scrittore<sup>32</sup>. Lear lascia la Grecia per Costantinopoli su una nave il 28 luglio 1848 con Giorgio Kokkali, il fedele suliota che lo accompagnò per trent'anni, in ritardo rispetto all'amico Sir Canning<sup>33</sup>, ambasciatore a Costantinopoli, per un'inflammazione alla gamba causata da una puntura di un millepiedi. Fu costretto a trascorrere il primo mese a Therapia, luogo di cura sul Bosforo. Probabilmente di malumore per la cattiva salute, Lear si distingue dagli altri visitatori per i drastici giudizi sulle località, che non trova affatto belle, con quel Bosforo così simile alle acque di Southampton o del Tamigi, o addirittura alle zone degradate di Woolwich o Rotherhithe (lettera a Chichester Fortescue del 25 agosto 1848)<sup>34</sup>. Trova tediosi i pranzi e le cene della vita diplomatica, a cui i Canning lo invitavano per cortesia. In una lettera alla sorella Ann del 27 agosto 1848, descrive l'estenuante processione di otto ore dei funzionari ottomani ornati di piume e mezzelune per il cosiddetto “Foot Kissing” in onore del Sultano. A differenza di Thackeray, Lear non si interessa ai problemi politici dell'Impero ottomano ormai al tramonto. Alloggiato all'hotel

Angleterre, a Pera, dal 1 settembre può finalmente esplorare la città con le proprie gambe, visitare le moschee, il serraglio, il bazar, i vecchi cimiteri, e apprezzare i luoghi. Disegna i costumi degli alti funzionari ottomani, i *caique* (definiti una specie di canoa in una lettera alla sorella Ann del 9 settembre 1848), “the Sweet Waters of Asia”<sup>35</sup>, che trova un luogo perfetto per i picnic degli inglesi, le viuzze e le arcate della città vecchia, le donne velate. Scrive sempre ad Ann il 10 settembre: “The views from (Galata) cemetery have made it quite my second best favourite – there are innumerable turtle doves in all these cypress groves – which are quite unmolested, for you know the Mahommedans don’t hurt animals [...]”<sup>36</sup>. Disegna il nuovo palazzo del sultano sul Bosforo, Dolma Bahche, completato nel 1838 in sostituzione del vecchio Serraglio, in tutta la sua grandeur da *ancien régime*. È molto colpito dai frequenti incendi che distruggono a centinaia le vecchie case ottomane in legno, una vera piaga della città. Da Salonicco, nella citata lettera del 10 settembre, racconta alla sorella come qualche notte prima della partenza era scappato sul tetto avvolto in tappeti bagnati per mettersi in salvo da un incendio, fortunatamente bloccato a due passi dall’hotel, commentando così l’episodio: “Such is life in Constantinople!”<sup>37</sup>. Il 9 settembre Lear aveva infatti ripreso il piroscalo per Salonicco, portando con sé in Occidente 219 vedute di una città forse sparita.

## Scoprire e rappresentare l'Occidente. L'ammiraglio Piri Re'is e la carta dell'Oceano Atlantico

Luisa Spagnoli, C.N.R. – Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea

*L'Atlantico, tra mito e realtà: note introduttive*

La straordinaria e suggestiva carta dell'Oceano Atlantico dell'ammiraglio turco Piri Re'is del 1513 offre l'opportunità per proporre alcune riflessioni sulla concezione che gli uomini, all'alba dell'Evo Moderno, ebbero del mondo. Un mondo ancora in gran parte da esperire e da riprodurre graficamente, ancora pieno di incognite e d'incertezze, la cui geografia stentava a ricomporsi in una visione e rappresentazione globale. Eppure, la tensione verso la conoscenza, la conquista di nuovi orizzonti, l'allargamento delle rotte commerciali, hanno determinato, soprattutto in questo periodo, la volontà di spingersi oltre l'ignoto, oltre lo spazio apparentemente chiuso e limitato, nonostante la consapevolezza che tra il luogo conosciuto, il luogo del proprio vivere e lo spazio esterno esistesse un sottile legame, che inevitabilmente rimandava al rapporto tra verità e mistero.

Del resto, “spingersi oltre il confine, raggiungere nuovi spazi, abbandonare il proprio quotidiano dove tutto è certezza e riconoscibilità, suscita sentimenti contrastanti, che in fondo rappresentano due momenti consequenziali di questo stesso slancio: da una parte, totale insicurezza legata all'incontro con l'ignoto, al senso di spaesamento di fronte a ciò che è sconosciuto, dall'altra, un'inquietudine che ci spinge ad andare verso nuove conquiste, nuovi e diversi traguardi, passando dal familiare spazio quotidiano ad una realtà intricata, quasi labirintica di difficile penetrazione, in cui si rispecchiano tutte le nostre incertezze”<sup>1</sup>. Nel passaggio tra “uno stare dentro” e la tendenza a proiettarsi al di fuori si dipana la storia dell'esistenza umana, da sempre spinta “ad uscire dal proprio mondo ormai noto per posare lo sguardo oltre l'orizzonte quotidianamente esperito”<sup>2</sup>. In questa tensione si riflette la volontà tipica della cultura di età moderna di intraprendere e percorrere sempre nuove strade ed itinerari. Si tratta, comunque, di una modernità ancora agli inizi, ancora intrisa di riferimenti mitici e religiosi, assicurata da un'idea escatologica e visionaria del mondo, che, tuttavia, di fronte allo spazio incognito, avverte l'impellente necessità di ridurlo al proprio ordine, alla propria ragione.

Uno spazio, dunque, ancora misterioso, il deserto liquido dell'Oceano Atlantico, che, sebbene a lungo trascurato, occultato, marginalizzato in virtù della spiccata propensione degli europei per l'orizzonte onirico dell'Oriente, finisce comunque per divenire un luogo carico di valenze simboliche, entro il quale si animano e prendono forma i desideri inappagati della civiltà europea.

È indubbio che con i traguardi raggiunti dalle tecniche della navigazione e con i progressi della cartografia, l'Oceano Atlantico sarebbe diventato man mano più accessibile, colmandosi così la distanza mentale e reale tra di esso e l'umanità<sup>3</sup>. Non sarebbe stato più sufficiente solcare unicamente gli spazi rassicuranti dei “mari stretti”<sup>4</sup> – per dirla con Fernand Braudel – riparati e sicuri, al contrario i navigli avrebbero fatto la loro comparsa sui mari più lontani e apparentemente inaccessibili, ridimensionando l'idea, circolante sin dall'antichità, di un Oceano senza confini.

Lungo il corso della storia, l'Atlantico ha da sempre vagheggiato l'idea di un

mondo estraneo agli uomini, un luogo *altro*, impenetrabile, addirittura una possibile soluzione alla collocazione del Paradiso Terrestre, che vive nel mito e nei racconti leggendari, ma, al contempo, si apre alla realtà geografica, rivestendosi di contenuti concreti<sup>5</sup>.

È soprattutto con il tramonto del mondo antico che comincia a diffondersi e rafforzarsi l'immagine di una realtà atlantica straordinaria, avvolta da un'opacità misteriosa, popolata da luoghi dalle più inattese meraviglie. "Isole vecchie e nuove" sono disseminate ovunque nell'Oceano, verso cui sono diretti "santi pellegrini in cerca di segni tangibili"<sup>6</sup> della manifestazione del sacro. È questo il caso del racconto del leggendario viaggio di San Brendano, la *Navigatio Sancti Brendani*, che ci restituisce il sapore tutto particolare di un Atlantico straordinario<sup>7</sup>. Dopo un lungo viaggio, durato sette anni, dopo aver superato diverse e dure prove, dopo aver raggiunto luoghi insoliti e isole fantastiche, il monaco approda alla *terra repromissionis sanctorum*, un'isola ricca di ogni meraviglia, perfetta incarnazione del Paradiso in terra<sup>8</sup>.

Tra mito e realtà, tra immaginazione e concretezza geografica, l'Atlantico di lì a poco si sarebbe trasformato in uno spazio vitale, pullulante di isole occidentali, agli inizi mitiche e leggendarie, per poi fare il loro ingresso nella realtà. Fu così che tra il XIV ed il XV secolo l'Occidente e la rotta atlantica si inserirono nell'ambito di una serie di ambiziose iniziative, animate da un'umanità viva, bisognosa di aggiungere sempre nuovi tasselli al complesso mosaico del mondo; fu così che si sviluppò progressivamente un linguaggio cartografico mosso dal desiderio di mettere al centro le scoperte, le esplorazioni, ridisegnando una carta del mondo a partire dagli spazi marittimi.

#### *Le cartografie nautiche e il disegno del mondo. La carta "impossibile" di Piri Re'is<sup>9</sup>*

La carta geografica rappresenta lo strumento in grado di dare forma visiva a congetture e conoscenze. Universo complesso di segni, simboli, figure, nomi, essa costituisce il mezzo privilegiato mediante il quale l'uomo, nel lungo corso della sua storia, è riuscito a dominare ed ordinare lo spazio, riducendo il caos dell'ignoto all'ordine. Ogni cartografia, infatti, traduce in simbolo l'universo conoscitivo e cognitivo nel quale l'uomo si è trovato immerso nel corso dei secoli. Ogni momento storico, ogni cultura, ogni società ha prodotto le sue peculiari rappresentazioni, che raccontano le differenti percezioni e visioni scaturite dall'universo culturale e sociale alle quali esse appartengono. Così, le rappresentazioni cartografiche parlano dei modelli culturali, del sistema di valori, delle intenzioni che promanano direttamente dalle società in seno alle quali sono elaborate; narrano del rapporto, della mediazione tra la realtà ed i suoi attori (colui che la realizza e colui che la usa); riflettono, in particolare, una specifica configurazione del mondo, quella cartografica, quale interfaccia tra la realtà e la società.

In questi termini, la carta dell'Atlantico di Piri Re'is è l'espressione di una società, quella della prima età moderna, che inevitabilmente fa progredire il sapere guardando indietro. Il documento, infatti, se da una parte, risulta una rappresentazione ancora intrisa di elementi simbolici, mitici e leggendari, capace di sostanziare una geografia immaginaria, dall'altra, è una raffigurazione del mondo mossa verso una più significativa intuizione delle dimensioni geografiche, sempre

più cosciente dei profili terrestri e dei mezzi per calcolarne superfici e distanze<sup>10</sup>. La carta del nostro ammiraglio, quindi, non ha perso la funzione simbolica, mitica, suggestiva, tipica delle *mappae mundi*, ma al contempo, testimonia un vero e proprio slancio verso il nuovo. Essa, in una certa misura, è il risultato di un'oscillazione tra un sapere libresco proprio di un geografo da tavolino – Piri fu un grande intellettuale e un abile compilatore – e uno pratico, caratteristico di un intraprendente navigatore, qual è stato il nostro ammiraglio, che, nel complesso, rappresenta una peculiarità della cultura geografica medievale, testimoniata, almeno agli inizi, pure nei secoli del generale risveglio. Il risultato è una conoscenza geografica del mondo, a sua volta riflessa nella narrazione cartografica, che tende a tenere compresenti due visioni dello spazio: l'una allegorica ed etico-religiosa, l'altra che riflette una concezione “*aperta e laica*”<sup>11</sup> del mondo, tipica delle cartografie nautiche.

Del resto, la carta dell'ammiraglio si configura come un prodotto nautico, *ad usum navigandi*, per facilitare nuovi viaggi e nuove esplorazioni e, quindi, uno strumento pratico, in grado di trasformare un bagaglio di informazioni empiriche e frammentarie – peraltro aspetto tipico di tutti i documenti cartografici nautici – in uno strumento utile in senso moderno<sup>12</sup>. La carta dell'Atlantico, dunque, veicola un'immagine che testimonia il senso di apertura, di sconfinamento, che racconta “*distese senza fine, costruite sui raggi delle rose dei venti*”<sup>13</sup>, che rispecchiano una concezione più innovativa del mondo, laddove l'osservazione e la misurazione, indispensabili ai viaggi e alla navigazione, decretano il superamento dell'elemento congetturale delle cosmografie<sup>14</sup>.

Eppure la valenza simbolica non viene trascurata. Come è tipico, del resto, dell'universo cartografico nautico ascrivibile al periodo successivo al XV secolo, non mancano ornamenti, elementi iconici, immagini di città, figure varie. A titolo esemplificativo, numerose sono le illustrazioni che si stagliano qua e là sulla carta per simboleggiare i vari paesi: i Regni del Portogallo, Marrakech e Guinea sono rappresentati attraverso immagini di sovrani; il Brasile è occupato da miniature di pappagalli, da un lama e da un puma, così come da animali fantastici; nell'oceano settentrionale campeggia l'immagine di una balena sul cui dorso appaiono due personaggi che, quasi sicuramente, rimandano alla già citata leggenda medievale di San Brendano. Una congerie di simboli che rende più ricca e articolata la raffigurazione, popolandosi di immagini che andranno a colmare l'*horror vacui* di uno spazio ancora pieno di incognite<sup>15</sup>. Monarchi in trono, animali immaginari, profili di città, navigli, immagini multiformi e colorate che sbalzano vivide dal piano della carta per farci apprezzare questo documento sotto il profilo degli elementi sia tecnici sia culturali.

La carta – come già sottolineato – non è solo frutto delle molteplici esperienze e conoscenze che l'ammiraglio ha acquisito durante i suoi viaggi, ma anche dell'importante bagaglio culturale che ha saputo maturare durante gli anni. “*Era a conoscenza della letteratura storica, geografica e matematico-astronomica espressa nel corso dei tempi dagli ambienti egiziani, greci, arabi, italiani e ispano-portoghesi*”<sup>16</sup>.

E, dunque, il sapere libresco e la conoscenza empirica hanno sicuramente agevolato la compilazione di una carta che possiede tutti i presupposti e i requisiti per essere considerata un prodotto in senso moderno. Una grande carta di tutte le terre allora conosciute, compresa quella americana, la cui scoperta – come noto – risaliva a soli pochi decenni prima. In realtà dell'intera rappresentazione è stata

rinvenuta solamente una porzione, un frammento, che afferisce alle coste europee e americane prospettanti l'Atlantico, il cui rinvenimento risale al 1929, in occasione della ristrutturazione delle collezioni del museo Topkapi a Istanbul.



Fig. 1. La carta dell'Oceano Atlantico, Piri Re'is, 1513. Ripr., Società Geografica Italiana

Per riuscire nella sua considerevole impresa – la costruzione di un intero planisfero senza l'ausilio delle moderne coordinate geografiche – Piri, come lui stesso asserisce, fa uso di documenti principalmente portoghesi e arabi, così come di una ventina di *mappae mundi*, tra cui alcune risalenti al tempo di Alessandro il Grande. Ma il dato più significativo consiste nell'aver utilizzato – secondo quanto scritto in una leggenda inserita nel foglio – una carta originale dei primi tre viaggi di Cristoforo Colombo – a noi mai pervenuta – che giunse nelle mani dell'ammiraglio probabilmente per il tramite di un marinaio spagnolo al servizio di Colombo, reso schiavo da Kemal Re'is, zio di Piri, pirata prima e comandante supremo delle armate ottomane alla fine del XV secolo<sup>17</sup>. Nella stessa leggenda si

precisa, a proposito delle Antille e coste vicine, che: “queste coste e isole che si trovano nella suddetta carta, in quanto vi si trovano, sono state copiate dalla carta di Colombo”<sup>18</sup>.

In linea generale, il nostro documento non solo riflette il bisogno dei geografi e cartografi del tempo di adunare, per così dire, dinnanzi a sé, tutti i territori che viaggi ed esplorazioni rendevano via via accessibili e disponibili, ma soprattutto testimonia la curiosità del mondo islamico nei confronti delle scoperte che l’Occidente realizzava in quel periodo.

Ma c’è di più. La carta è avvolta da una sorta di mistero che per anni e, in maniera particolare negli ultimi decenni del secolo scorso, ha suscitato un vivace dibattito che ha dato vita alle posizioni e alle ipotesi più disparate e diverse. Gli interrogativi dipendono in sostanza dall’immagine del mondo – seppure parziale – che viene riprodotta. Il frammento (Fig. 1) è incentrato sull’Oceano Atlantico e riporta le coste del continente americano a ovest e quelle europee e africane ad est; il settore meridionale (Fig. 2) è interamente occupato da una costa frastagliata unita a quella sudamericana, ma posta in corrispondenza del continente antartico come noi lo conosciamo oggi. Il quesito ricorrente è capire come sia stato possibile tracciare una linea di costa molto simile a quella di un continente che dovrà attendere gli esordi del XIX secolo (1818) prima di essere scoperto; e soprattutto come è stato possibile tracciarne i limiti in condizioni così diverse da quelle della scoperta, cioè senza la coltre glaciale che si sarebbe estesa già migliaia di anni prima di Cristo. Addirittura alcuni studi sismici relativamente recenti condotti in Antartide – nella Terra della Regina Maud – avrebbero rilevato, sepolta dai ghiacci, la stessa struttura che Piri Re’is aveva disegnato nella sua carta<sup>19</sup>.

Da qui il sorgere delle ipotesi più bizzarre, orientate persino a diffondere l’idea che la carta dell’ammiraglio non sia altro che la prova migliore dell’esistenza di una civiltà molto antica, magari aliena, che avrebbe popolato o visitato il nostro pianeta in un’epoca alquanto remota, lasciando tracce importanti e nascoste del proprio sapere. In tal senso, Charles Hapgood ha suggerito che Piri Re’is si fosse potuto basare su alcune mappe tracciate da un’antichissima civiltà, molto progredita e tecnologicamente avanzata, che sarebbe esistita allorquando l’era dei ghiacci non era ancora terminata, quindi circa migliaia di anni precedente quella egiziana<sup>20</sup>. Secondo lo studioso, la carta mostra lo stesso tipo di costa frastagliata, sebbene senza ghiaccio, riscontrabile su una qualunque carta moderna dell’Antartide: sussisterebbe, infatti, una sorprendente coincidenza con il profilo sismico della Terra della Regina Maud. “I punti del profilo sotto il livello del mare coincidono molto bene con le baie che si trovano tra le isole della mappa di Piri Re’is”<sup>21</sup>.



Fig. 2. Particolare della porzione sud della carta di Piri Re’is.

L'insieme di queste suggestive e fantasiose letture, che nella realtà non hanno trovato alcun fondamento certo, – dal momento che il profilo sismico sub-glaciale del 1958, al quale fanno riferimento prima Arlington H. Mallery, poi Charles Hapgood, sulla base di più recenti e aggiornati sistemi di rilevamento, si è dimostrato inesatto, così come, oltremodo *artificiosi* ed elaborati, si sono rivelati i numerosi tentativi attuati dallo stesso Hapgood per far coincidere la *Terra incognita* con l'Antartide, raffigurata non solo nella carta di Pri Re'is, ma anche in numerose cartografie di età moderna<sup>22</sup> – sollecitano interpretazioni che finiscono per non tenere conto delle tante informazioni acquisite nel corso degli anni dagli studi geocartografici. Perché, allora, non ritenere più semplicemente che quel continente che nella carta dell'ammiraglio sbarra a sud l'Oceano Atlantico potrebbe configurarsi come un tentativo di chiudere, di completare idealmente il disegno geografico della Terra, che altrimenti sarebbe rimasto aperto? Una sorta, cioè, di rifacimento “al concetto tolemaico del mondo – l'ipotesi dell'esistenza di una Terra Australis all'estremo sud – delle informazioni provenienti dalle prime grandi esplorazioni”<sup>23</sup>. In tal senso, potrebbe trattarsi più verosimilmente di un adattamento necessario – peraltro caratteristica tipicamente ascrivibile ai canoni dell'epoca – ai margini della pelle della gazzella su cui la carta è disegnata. Analogamente, perché non credere possibile che il continente rappresentato nella porzione sud della nostra carta, così come nelle cartografie rinascimentali indagate da Hapgood, la cosiddetta *Terra Australis incognita*, appartenga più semplicemente al mito e, in quanto tale, che non possa trattarsi di una raffigurazione del continente antartico realizzata in un'epoca molto remota?

Al di là, dunque, dei tanti interrogativi che la carta ha suscitato negli anni e che hanno sollecitato il fiorire di un intenso dibattito, al quale hanno partecipato diversi studiosi, tra cui in particolare i già ricordati Arlington T. Mallery e Charles Hapgood, intenti a comprovare che l'estremo lembo di terre rappresentate al limite meridionale delle Americhe fosse l'Antartide libera dai ghiacci, la carta è un documento eccezionale, estremamente composito, basato come è su fonti diverse, contenente inevitabilmente alcuni errori e omissioni, ma pur sempre un esempio straordinario della bruciante aspirazione tipica degli uomini della modernità di raggiungere l'Occidente, completando così, per quanto possibile, il disegno geografico del mondo. “Questo desiderio” – scrive Massimo Donattini – “ha una storia sfuggente, occultata a lungo dalla predilezione per terre e mari d'Oriente”<sup>24</sup>. Eppure, nonostante per secoli l'Occidente sia stato avvolto, a seconda delle più diverse tradizioni (greca, romana, celtica, araba, ecc.), da un alone di mistero, da un'opacità impenetrabile, non sono mancate prolungate iniziative ed imprese “rivolte da più parti a scrutare le profondità di un oceano – quello Atlantico – sconosciuto ma progressivamente sempre più familiare”<sup>25</sup>.

## **The Ottoman and the Turkish Woman: Changing Female Models and the Negotiation of a New Gender Identity. Analysis from a Temporal Perspective of the Novels of Two Turkish Female Writers Who Migrated to the US**

Alice Leri, Università di Napoli l'Orientale

The image of Turkey as a bridge between East and West is quite recent. In fact, despite the many reforms the Ottoman Empire had carried on in the last centuries of its existence, it had almost always been represented by Western travelers as an exotic and primitive land.

It is only after 1923, with the proclamation of the Republic and a wide reform program carried on by Atatürk, that Turkey has slowly gained the reputation of a bridge-nation, capable of bringing together the Western modernity and its Eastern background.

During these years the face of Turkey has changed significantly, as did the language. However it was the female world in particular that experienced an important transformation. In the course of a few years' time, women were encouraged to follow a new model of femininity, to be active in society as well as in the family and to dress according to the Western fashion, wearing hats instead of veils. The perfect Turkish woman endorsed by the kemalists<sup>1</sup> is independent and well-educated, ready to sacrifice herself for the sake of the nation or of her family, where the man nevertheless still takes a leading role.

Naturally, all these changes were received with varying enthusiasm. They encountered different levels of acceptance, depending on the social classes, the political and the religious position of the people concerned and sometimes they met opposition not only from men, but also from women, especially where the elimination of head-covering and sexual segregation were concerned.

While certain reforms required only a short time to be implemented, others went through a longer process that did not always bring the expected results. This is particularly true for the shift from the Ottoman to the kemalist female model. Here I will try to analyze this change through female narratives, covering a period extending from the last few years of the XIX century to the death of Atatürk in 1938.

Before going on with further considerations on this topic, I would like to emphasize the importance of narrative and of literature to understand social changes and identity construction processes. Narrative in fact is "the principal way in which our species organizes its understanding of time" and events<sup>2</sup>. Thus, narrative, in all its forms including literature, which can be considered a particular form of narrative concerned with the aesthetics of the discourse, provides subjective representations of reality. These possibilities of truth can be used to voice different perspectives on events. Moreover narrative is fundamental to understand the process of identity construction of individuals and groups that define and affirm their identity through their communal story.

Nevertheless, in the specific case of the shift between the Ottoman and the Turkish female model, I have noticed that, contrary to what one might expect, not a single book was written by any woman to give a last testimony of their *supposed past submission*.

In Turkish literature the only exception is the book *Saray ve Harem Hatıraları*<sup>3</sup> written by Leyla Saz in 1923. All the other books written by women and testifying to female life in the Ottoman Empire were written in English for the Anglo American market.

Even though the lack of testimonial narrative might appear strange to a Western observer, after a careful analysis it is not really surprising. Rather than interpreting this feature as a consequence of women's subalternity<sup>4</sup>, Lewis suggests that this lack of narrative is a combination of different factors, the most important of which being the reluctance of many women to adapt to a new model they were not ready to follow yet<sup>5</sup>. In fact, these women did not experience the reforms as *liberating* and accordingly did not feel the necessity to write narratives testifying to an unequal past. Moreover, at the time, life in a harem as well as family life were considered part of a person's private dominion typically deemed unsuitable for public discussion. Finally, even in Catholic Europe, during the first decades of the XX century, female authors were uncommon and the existing ones were not always writing about women's oppression.

It is also important to consider that the Turkish Republican propaganda was meant to promote new models and new values in order to build a modern image of Turkey. In the course of this process a progressive separation took place between the Republic and its Ottoman roots. Thus, writers were encouraged to concentrate on modernity, offering *paper models* ready to be emulated, while the past appeared only to be criticized and denied<sup>6</sup>. It is not surprising therefore that in the first few decades after the proclamation of the Republic, in a period where the primary object of the Turkish state was the construction of a new national identity, there was not much space for narratives oriented towards the past.

However, the situation was different outside Turkey and this is where we find Halide Edib Adivar<sup>7</sup> and Selma Ekrem<sup>8</sup>, both of whom wrote autobiographical novels in English in which they documented their lives in Turkey before the foundation of the Republic.

The existence of these novels outside the national literature is not very surprising. In fact, these books were written in English to reach a specific but also a wide readership whose image of the Ottoman world was often stereotyped, as being a world inhabited by women who are sexually, temporally and culturally "diminished"<sup>9</sup>.

Ekrem's autobiography *Unveiled* is particularly interesting precisely because it is so different from contemporary mainstream nationalist literary production. The author, instead of rejecting her past, tries to re-evaluate the image of the Ottoman society and women. Moreover, *Unveiled* offers a broad image of the transition from the old to the new models, portraying different ideas and situations, so that the shift between the two appears softer and less radical.

Selma Ekrem and Halide Edib Adivar are however not the only Turkish authors writing about the shift from the Ottoman Empire to the Republic for an international audience. In the American literary landscape, Alev Lytle Croutier widely concerned herself with the situation of the Ottoman women and with the changes they went through with the creation of the Republic. However she had not actually lived herself the transition period.

Despite the fact that Lytle did not have any direct experience of the Ottoman society, her work is interesting, particularly if it is compared with Ekrem's

autobiography; the two novels in fact reveal a significantly different approach to the Ottoman past.

*Seven Houses*<sup>10</sup> and *Unveiled* are without any doubt the most appropriate novels to analyze the different attitudes of the two writers towards the Ottoman and Turkish female world.

The first difference is immediately apparent from the titles, which at once reveal the different tasks of the two novels.

The title *Unveiled* is unequivocal and leaves us in no doubt about its subject: it clearly refers to the act of removing the veil which covers the heads of the Ottoman women, and metaphorically disclosing the truth about their lives. Some years later, with the addition of the caption “Autobiography of a Turkish Girl”, the book gained absolute credibility in the eyes of the readers. The narrative text, besides its narrative function, performs a descriptive and explicative task, confirmed by the presence of several pictures validating the author’s words.

Then there is Lytle, who writes *Seven Houses*, a book whose title and cover give no indication as to the subject of the narration. It is only in actually reading the novel that the reader discovers that the title reveals the narrative strategy adopted by the author to narrate a family saga from the perspective of the different houses the protagonists lived in. It focuses attention not on the content of the novel, as in Ekrem’s book, but on the narration itself, stressing the narrative function of the book.

Starting from these considerations it follows that the authors developed different attitudes toward the Ottoman period and how they felt it should be described.

In Ekrem’s novel, the historical dimension is fundamental; it permeates the whole book and the lives of its characters. Even the smallest events in the Empire’s political life have consequences for the family of the author, not only for her father, who works as a diplomat, but also for the women of the house. The historical events disrupt their lives as they experience constantly changing degrees and forms of freedom, culminating with the birth of the Republic and the ensuing possibility of choosing an alternative to the traditional model of femininity. Ekrem, a supporter of the kemalist project, keeps herself at a distance from the mainstream nationalist literature. The implied author never tries to deny the past. Rather, *Unveiled* betrays a certain nostalgia for a lost time and she does not regret considering the personal sacrifices that “lustrous time”<sup>11</sup> had required from women. Nevertheless, she recognizes being an exponent of a small minority of women. She is in fact the only woman of her family who refuses to adapt to the standard norms of the Ottoman social life, while her sister, even after the birth of the Republic, keeps wearing the veil.

Ekrem, in many instances in the narration confronts the Western reader with central questions regarding the conditions of women in Turkey. In particular she stresses the veil issue, which seems to torment the public more than it does the people wearing it.

The writer always describes and furnishes arguments explaining the various aspects of the Turkish reality and shows how the birth of Turkey gave women a freedom they were not always ready to experience. This applied in particular to the older generations, but even the younger ones were far from being completely prepared.

Thus, the author’s mother and grandmother still consider the chador as a

seductive fashion item. Ekrem's grandmother, despite the fact that she is described as being one of the most cultivated and intelligent women of her time, completely refuses to adapt to modern life, represented by material objects, such as chairs. The old woman moreover refuses to adopt modern spatial features as it is apparent from the structure of her house, which is a typical and old-fashioned *haremlik/selamlık*<sup>12</sup> building.

The explanatory nature of Ekrem's approach stands in stark contrast to Alev Lytle Croutier's narrative approach in *Seven Houses*, which clearly emerges from the author's attitude towards the Western prejudices regarding Ottoman and Turkish women. In fact Lytle, in spite of her position in the US and the EU as an opinion maker and expert, especially with respect to the Middle East, does not try to modify the Western perception of her motherland; rather, she uses images confirming the Orientalizing stereotypes of her readers. Her approach doesn't change even after the new wave of strong preconceptions towards the Islamic world that followed September 11th. Lytle never describes the positive aspects of the past; instead she prefers to describe the Ottomans as mainly primitive and sensuous. The men of Lytle's books are always violent and selfish aesthetes, while the women are always beautiful or invidious odalisques, exactly as the ones described in the *One Thousand and One Nights*.

The settings of *Seven Houses*, as well as the characters, are thus absolutely exotic, and even the conditions the protagonists live in are Oriental, as in the scene of the *Hammam*<sup>13</sup>, where all the ladies of the house are secretly spied on by a neighbor<sup>14</sup>.

Moreover, the world of *Seven Houses* does not seem to have many connections with the historical events of the time; in fact it is even possible to find temporal inconsistencies such as the existence of odalisques after 1908. Furthermore, while in *Unveiled* history played an important role in the characters' lives, here all the major changes seem to have no consequences for the members of the family. The women of the house experience the changes of their time only superficially, as in a different haircut coming into fashion or coping with a painful separation from their beloved during the Turkish War of Independence.

The implied author of *Seven Houses* also avoids giving explanations about themes such as women's freedom and veiling. The narrator simply describes the life of her female characters who do not really seem to care about their scarves or about liberty but rather choose to concern themselves with fashion and love.

In *Seven Houses* even generational conflicts do not seem to play much of a role, and the only frictions between a traditional Ottoman lady, Esma, and her modern daughter-in-law, Camilla, are caused not by dressing habits, different behaviors or values but, in keeping with the Western image of the Oriental female world, by jealousy<sup>15</sup>.

However, Esma perfectly represents the typical Ottoman Lady, in theory, while her actions and behaviors are absolutely subversive, even for a modern woman. In fact, despite her traditionalism, emerging from her will to follow a correct Islamic female model, Esma lives alone rejecting the authority of her brother and carries on a clandestine affair with her sons' teacher by whom she has a secret daughter, Aida.

Even though Lytle describes the shift from the old Ottoman models to the new ones as being absolutely normal and fluid, it nevertheless takes place incredibly quickly, especially the one between different generations of women having different social backgrounds. This is the case of the rich Esma and her working-class city girl

daughter-in-law Camilla, who probably experienced the revolution at a young age and embodies the perfect modern woman: independent but also capable of renouncing everything for her family and her husband.

In spite of Camilla's modernity, the women belonging to her generation or to the next incoming from Esma's family, nevertheless, still retain traces of traditionalism as the new model of woman only affects ways of looking and dressing. In fact Aida, with her short hair and her "Turkish beauty queen" title<sup>16</sup> representing the modern woman, has her marriage arranged with Atatürk's first lieutenant following the traditional *görücü* rule<sup>17</sup>.

Moreover, Aida's behavior is not only far removed from the kemalist model, but in her character we can also recognize a certain Western image of the Oriental woman: entirely devoted to her beauty, which is presented as a superior quality. In fact through physical appearance a girl can obtain power, wealth and even a high degree of freedom, all of which are assumed to be within Aida's reach when her family believes she is dating Turkey's most powerful man.

Unlike Camilla, Aida, caught between the past and modernity, has completely lost the values of the old times and does not seem to be adopting the new ones: in fact she doesn't care about her family or her husband's reputation when she first dates Atatürk and then marries his first lieutenant. Moreover, Aida is also incapable of being a good mother to her son, who turns criminal at a young age.

From this short analysis it emerges that a considerable number of female images at the turn of the new Republic were not only polarized between the traditional and the modern models but mostly somewhere in between, adopting values and behaviors from both worlds, as it is the case with Ekrem's mother and sister, or they were completely lost, like Aida, or again only partially rebellious toward certain aspects of the old times, like Esma.

Therefore, as highlighted through these novels, the change from the Ottoman to the Republican feminine model seems to have been hinged between the old and the new, opening up a gap between the official and the real face of Turkey. But while in *Unveiled* the implied author is confident and believes in the possibility of a future homogeneous modern Turkey, in *Seven Houses* she seems to be more pessimistic, and her characters, except for Camilla, who represents a certain social class, underline the lack of a real modern identity on which the nation can build its identity.

## L'esposizione delle antichità islamiche a Istanbul. Storia di un percorso museale e ideologico

Valentina Colonna, Università di Roma Tor Vergata

L'introduzione di una raccolta di antichità islamiche, a partire dal 1889, nel Museo Imperiale di Istanbul, segna un momento importante nella politica culturale ottomana. Dalla sua inaugurazione (1869), fino ad allora, l'esposizione aveva privilegiato le antichità classiche, di periodo ellenistico, romano e bizantino escludendo i manufatti islamici, di cui il territorio ottomano era evidentemente ricco. Questo atteggiamento relativo alla cultura del patrimonio esprimeva chiaramente la volontà di lasciare fuori la realtà islamica anche dalla costruzione dell'identità nazionale che si avviava ad essere sempre più filo-occidentale<sup>1</sup>. La situazione cambierà tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900. L'indebolimento del potere centrale, a causa del crescente nazionalismo arabo nella gran parte dei paesi controllati dall'Impero, nonché la sempre maggiore ingerenza europea nella politica e nelle province stesse del territorio ottomano, fanno sì che l'Islam venga identificato come elemento di forte coesione<sup>2</sup>. In particolare durante il sultanato di Abdülhamid II (1876-1909) si assisterà ad un periodo di grande enfasi religiosa per ribadire la legittimità del califfato ottomano, proclamato dal 1517, ma mai riconosciuto dagli altri paesi islamici. Di conseguenza si avverte l'esigenza di rivalutare la componente islamica anche nella gestione del patrimonio culturale e artistico nazionale.

Verso la fine del XIX secolo si registra un crescente interesse verso le antichità islamiche, non solo in Europa, ma anche nei paesi islamici. A partire dal 1885 numerose campagne di scavo in diverse aree del Medio Oriente e dell'Asia minore (come ad esempio nella città di Samarcanda) porteranno alla luce importanti realtà archeologiche, di conseguenza il manufatto *d'arte musulmana* entrerà velocemente nel circuito del mercato antiquario e del collezionismo privato. Dal 1883 aveva preso forma il Museo d'Arte Islamica al Cairo e dal 1895 una prima sala islamica viene allestita nel Museo Archeologico di Algeri<sup>3</sup>. Inoltre, cominciano a formarsi anche le prime sezioni islamiche nei musei europei, soprattutto dopo il 1893, sulla scia dell'*Exposition des Arts Musulmanes* a Parigi<sup>4</sup>. La sempre maggiore richiesta di tali manufatti e i continui furti dai luoghi sacri (come moschee e mausolei) rese necessario, da parte ottomana, un intervento legislativo, nel 1906, per la salvaguardia dei siti archeologici islamici e il commercio di queste antichità.

L'apparizione dei primi musei a Istanbul si inserisce nel clima politico di riforme e modernizzazione chiamato *Tanzimat*<sup>5</sup>. Nell'ambito della nuova politica riformista si realizzarono musei concepiti su modello europeo, ma conformi ad una realtà del tutto locale. I musei ottomani non manifestano un'ideologia di *progresso* (come si percepiva nella pratica museale occidentale) ma di *possesso*: se da una parte i musei europei espongono gli oggetti come *trofei* provenienti dai loro territori coloniali, le collezioni ottomane mostrano i *trofei* di un possesso circoscritto al proprio territorio imperiale<sup>6</sup>. Inizialmente orientati a rappresentare simbolicamente, attraverso l'acquisizione delle antichità, il possesso della sovranità territoriale, successivamente, nel primo periodo repubblicano, i musei *turchi* saranno direttamente implicati nella costruzione dell'identità nazionale. Il fenomeno in questione è stato recentemente studiato da Heghnar Watenpaugh, secondo la quale la storia di una nazione viene messa in scena nel museo. In particolare nei paesi del

Medio Oriente, l'istituzione museo è partecipe di un chiaro scopo: è portatore di un senso "visivo" della cultura nazionalistica, pertanto la storia dell'arte e la pratica museologica sono implicate direttamente nel progetto costruttivo dell'identità nazionale<sup>7</sup>.

Il museo rappresenta uno spazio rituale secolare, musealizzare un oggetto significa privarlo del suo contesto autentico per ricontestualizzarlo nello spazio-museo dove acquisirà una valenza storica; pertanto un oggetto islamico rimosso dalla collocazione originale, dove assume valore in base alla sua funzione, nel museo trascende la propria identità a favore di una qualità puramente estetica<sup>8</sup>. Ideologicamente la musealizzazione di tale materiale entrava in contrasto con la coeva linea politica dei sultani, ostile all'eccessiva secolarizzazione del patrimonio islamico. Inoltre l'oggetto islamico non era identificabile solo come antichità, in quanto non faceva parte solo del passato della società ottomana, ma anche del suo presente: alcuni materiali, come lampade o tappeti, nelle moschee o nei palazzi dei pascià erano ancora in auge nella quotidianità, dunque la loro esposizione all'interno di un museo risultava poco comprensibile<sup>9</sup>.

Le considerazioni da fare riguardano la difficoltà nella gestione della sezione islamica, la sua collocazione, i continui spostamenti, la scarsa risonanza e pubblicità concessa alla raccolta. Il primo spazio dedicato all'arte islamica, a partire dal 1889, fu una piccola sala al primo piano del Museo Imperiale. Questo grazie all'intervento dell'allora direttore Osman Hamdi, fortemente convinto del ruolo cardine che tale sezione avrebbe svolto come fattore di identificazione storica e culturale del paese. Tuttavia la collezione cresceva lentamente e non fu mai pubblicata nei cataloghi del Museo Imperiale; una prima sintetica descrizione sarà riportata in un articolo del 1895, relativo al Museo, ad opera di Halil Edhem, l'allora assistente del direttore.

La situazione muterà nel 1908, quando verrà richiesto l'aiuto del Ministro delle Fondazioni Pie (*wāqf*- pl. *awqāf*) e sarà proposta una nuova sede, in conseguenza al continuo aumento del materiale proveniente da tutte le province dell'Impero. La scelta ricadde sul Çinili Kiösc, *Padiglione delle Ceramiche*, esattamente di fronte al Museo Imperiale. Questo padiglione, già in passato prescelto come prima sede delle raccolte imperiali, fu il primo edificio ad essere costruito, per volere di Maometto il Conquistatore nel 1472, all'esterno dell'area del Topkapi: la sua struttura ricalca la tipica architettura ottomana del XIV secolo, rivelandosi visivamente in contrasto con quella volutamente neoclassica del suddetto museo<sup>10</sup>. L'esigenza dell'esclusività espositiva per i manufatti islamici e l'attenzione per un materiale artistico fino a pochi decenni prima totalmente ignorato rivela un passaggio fondamentale. Sono gli anni segnati dal successo del movimento dei Giovani Turchi (1908-1910) che propongono un cambiamento sociale e ideologico in chiave laica che rivaluti l'identità ottomana in un'accezione più storica che religiosa<sup>11</sup>. Questo meccanismo ideologico si manifesta anche nei confronti della politica culturale, laddove il patrimonio artistico del paese assume ora una chiara valenza nazionalista, essendo direttamente implicato nella costruzione della nuova identità turca.

La sistemazione del materiale nel Padiglione delle Ceramiche e la rinnovata politica di acquisizione, renderanno necessaria l'istituzione di una Commissione in grado di determinare i criteri più appropriati alla conservazione e gestione dell'arte "islamica e ottomana" nel paese. Venne stabilito che il Ministro delle Fondazioni Pie (*awqāf*) sarebbe stato responsabile della conservazione degli edifici monumentali islamici, mentre la direzione del Museo Imperiale sarebbe stata responsabile del

materiale rinvenuto negli edifici stessi. Di conseguenza molti oggetti, come ceramiche, metalli, tappeti e ornamenti, vennero rimossi dalle moschee, dai mausolei e dai palazzi per essere musealizzati<sup>12</sup>.

Nel 1914 la collezione islamica sarà collocata nell'*imaret*<sup>13</sup> della Süleymaniye (la moschea di Solimano il Magnifico) andando a costituire l'*Awqāf-i Islamiye Müzesi* (Museo delle Fondazioni Pie Islamiche), appellativo scelto da Hayri Efendi, l'allora Ministro delle Fondazioni Pie. Nel 1927 venne inaugurato e aperto al pubblico con il nome di *Museo d'Arte Turca e Islamica*<sup>14</sup>. La collezione era costituita da materiale vario: numerosi i tappeti di provenienza caucasica, più di millecinquecento *kilim*, molti di produzione selgiuchide (XIII sec.); importante anche la raccolta di metalli selgiuchidi, mamelucchi e ottomani; rari esemplari di decorazioni in legno (selgiuchidi), inoltre preziose calligrafie e documenti d'archivio, nonché miniature e ceramiche. La scelta di questo luogo per realizzare un museo d'arte islamica sembrava alquanto pertinente. Dal punto di vista museografico rimarcava il legame dell'edificio con le antichità islamiche senza stravolgere il loro contesto d'origine, trattandosi di un ambiente all'interno di un complesso religioso islamico; tuttavia presupponeva l'adattamento dell'esposizione in uno spazio già stabilito. Infatti nonostante i continui tentativi di modernizzazione (tra il 1914 e il 1983) l'*imaret* non offriva nessuna possibilità d'espansione dei locali espositivi, di conseguenza alla fine degli anni sessanta si decise di trasferire ancora una volta la collezione.

Il Museo d'Arte Turca e Islamica dal 1983 si trova stabilmente all'interno del palazzo di Ibrahim Pascià<sup>15</sup>, un edificio del XVI secolo, in stile ottomano, che fiancheggia l'antico Ippodromo di fronte alla moschea di Sultanahmet. Qui la collezione trova la sua sede ideale, in termini di spazio e contesto. Dopo anni di lavoro e ricerca, tra il 1972 e il 1982, il Museo viene aperto al pubblico nel 1983, riuscendo a soddisfare l'urgente necessità di conservazione e valorizzazione delle raccolte. L'edificio presenta un'area per le mostre temporanee al piano terra, una parte per l'esposizione permanente al primo piano e un'area, a cui si accede dal cortile interno, dedicata al materiale etnografico<sup>16</sup>.

Gli oggetti esposti coprono un arco temporale molto ampio, dalle origini dell'arte islamica (VII-VIII secolo) fino all'età ottomana, e provengono sia dagli scavi archeologici sia dalle acquisizioni o donazioni al museo. I criteri essenziali del percorso espositivo cercano di rispettare l'armonia tra gli oggetti e l'edificio, riservando la sala del *diwān* (sala delle udienze) all'esposizione dei tappeti ottomani di grande dimensione, la più adatta proprio per le sue pareti molto alte.

L'allestimento della galleria etnografica risulta una scelta ottimale in termini di valorizzazione, considerando la notevole quantità di questo tipo di materiale in Turchia. Vengono messe in mostra scene di vita quotidiana nei piccoli villaggi turchi, attraverso la ricostruzione degli ambienti e delle attività più comuni, come quella dedicata alla tessitura<sup>17</sup>. Un'altra sezione invece illustra l'interno delle tipiche case di provincia all'epoca del XIX secolo, in cui è evidente l'importazione dei modi di vita occidentali, nell'abbigliamento come nell'arredamento.

Infine vale la pena chiedersi quale ruolo rivesta un museo d'arte islamica in un paese come la Turchia, dal passato evidentemente musulmano, dove la continua dialettica fra identità turca e identità islamica ha reso complesso il cammino verso la costruzione di un'identità nazionale. Il nome stesso di Museo d'Arte Turca e Islamica sottolinea quasi una separazione tra l'arte islamica *tout court* e l'arte islamica prodotta durante il periodo ottomano (dal XIII secolo in poi). È necessario

riflettere sui termini che esprimono l'appartenenza di queste antichità ad una determinata sfera di valori estetico-epistemologici: si parla di arte islamica di periodo ottomano o di arte turco-ottomana? Perché l'arte islamica del periodo ottomano viene definita *turca* e non *islamica*? Dopo l'istituzione della Repubblica in Turchia (1923) si è dato molto spazio alla ricerca storica e agli studi sul patrimonio, rivalutando il periodo medievale islamico turco-selgiuchide (XI-XIII sec.), pre-ottomano. Numerosi congressi di *turcologia*, a partire dal primo ventennio del Novecento, hanno classificato come *turca* gran parte della storia dell'arte del paese. Ciò permetteva di rivalutare il contributo delle tribù nomadi turche pre-islamiche dell'Asia centrale in termini di cultura materiale, come ad esempio il loro apporto tecnico nell'arte tessile della successiva produzione islamica dell'Anatolia<sup>18</sup>. L'arte ottomana dunque si identifica nell'arte turca come appartenenza etnica, per cui la produzione artistica islamica in Turchia, dal XIII secolo in poi (cioè dall'affermazione del principato degli Osmanli) è definita *arte turco-ottomana* e non *islamica*, laddove il termine *ottomano* implica il valore *nazionale* e non *religioso-culturale* delle antichità.

A Istanbul numerosi musei espongono arte islamica. Il Museo del Topkapi fu il primo museo del periodo repubblicano ad essere istituito in Turchia nel 1924, e rappresenta una testimonianza architettonica e culturale di primaria importanza per l'esposizione delle collezioni private dei sultani<sup>19</sup>. Si possono inoltre citare il Museo dei tappeti e dei *kilim*, (nel padiglione imperiale della moschea di Sultanahmet) il Museo della calligrafia (nella *madrāsa* della moschea di Beyazid), la collezione privata del Sadberk Hanim Museum nel villaggio di Sariye sulla riva del Bosforo, così come il Padiglione delle Ceramiche, interamente dedicato alla produzione ceramica Iznik. Inoltre da menzionare la notevole proposta museale del Pera Museum (un museo a gestione privata nel quartiere di Beyoglu) dove attraverso le mostre temporanee viene dato spazio alle diverse fasi della produzione artistica islamica e ottomana.

In termini di valorizzazione del patrimonio è evidente come la città di Istanbul sia un grande laboratorio culturale, considerando la ricchezza della sua storia e del suo patrimonio artistico-architettonico. È inoltre vero che l'eredità artistica islamica è quella maggiormente visibile e apprezzabile all'interno del tessuto urbano, pertanto riveste un ruolo primario anche nella gestione della politica museale, ad oggi sempre più incentrata sull'investimento dei privati, in previsione delle attività culturali per "Istanbul 2010. Capitale della cultura".

## Strumenti informatici per la conoscenza linguistica e geografica dei territori

Cecilia Carloni, Università di Roma Tor Vergata

La diffusione dell'informatica e l'uso dei documenti digitali e della rete nell'ambito degli studi umanistici costituisce ormai un fenomeno consolidato e diffuso: è una realtà che non può essere più considerata marginale, ma che investe sempre più direttamente il quadro di riferimento generale della consultazione delle fonti documentarie, della produzione letteraria e storiografica e della sua ricezione. Lo strumento più interessante che ci offre il sapere nell'era digitale è l'*ipertesto*, che può essere definito come un documento elettronico che supera le convenzioni di linearità del testo a stampa mediante una serie di collegamenti fra una o più unità di informazione (nodi). L'ipertesto diventa ipermedia nel momento in cui queste unità di informazione si integrano con altre di tipo sonoro, iconografico, audiovisivo, ecc.<sup>1</sup>

La parola ipertesto sarebbe stata usata per la prima volta in ambito informatico da Ted Nelson nel 1967, che lo definiva come una combinazione di un testo in un linguaggio naturale con la capacità di ramificazione interattiva del computer, visualizzazione dinamica di un testo non lineare che non può essere convenientemente stampato su una pagina a stampa convenzionale<sup>2</sup>.

Tim Berners-Lee – il fisico inventore del world wide web – si ispirò a questa struttura: gli acronimi del protocollo di comunicazione HTTP e del linguaggio HTML iniziano con la H di *hypertext*<sup>3</sup>.

Nella sua caratterizzazione più comune il concetto generale di ipertesto può sembrare piuttosto semplice: un ipertesto consiste di un insieme di blocchi testuali (chiamati *lessie*<sup>4</sup>) e di un insieme di collegamenti (link) istituiti fra tali blocchi, fra porzioni di tali blocchi, o all'interno di un singolo blocco. Dunque da un punto di vista formale un ipertesto può essere visto come un grafo i cui nodi corrispondono a blocchi testuali o a porzioni di blocchi testuali, e le cui frecce o relazioni corrispondono ai link istituiti fra i nodi. Quando alcuni dei nodi non corrispondono a blocchi testuali, bensì a informazioni di altra natura (immagini, suoni, filmati, ecc.), si parla in genere di *hypermedia*.

All'interno dell'ipertesto non esiste un percorso privilegiato né un punto di ingresso o un punto di uscita definiti (la lettura di un ipertesto può iniziare da uno qualunque dei suoi blocchi costitutivi), ed esiste la possibilità per il lettore di aggiungere autonomamente nodi e link<sup>5</sup>.

Tuttavia possiamo pensare anche a un singolo blocco testuale come a una forma di ipertesto, e anche un testo lineare quale un romanzo può ricadere all'interno della definizione di ipertesto appena proposta: ne abbiamo esempi in letteratura, dai classici latini Petronio e Apuleio, fino ad arrivare ai testi combinatori (si pensi ad esempio a *Cent mille milliards de poèmes* scritto nel 1961 da Raymond Quenau o a *Rayuela* di Julio Cortázar, del 1963). L'ipertesto è quindi uno strumento che ci permette di connettere fra di loro insiemi di documenti di varia natura e tipologia, costruendo complesse architetture ordinate e ordinabili secondo uno schema più o meno esplicitato, che varia a seconda delle funzioni e del genere dell'oggetto che si intende costruire, secondo i propri personali interessi e i possibili nessi e percorsi che nel cammino di ricerca si disvelano per associazioni e giustapposizioni.

Sono molti gli elementi di analogia tra la rivoluzione culturale innescata dalla stampa e quella di Internet, sebbene la quantità e la rapidità di informazioni veicolata dalla rete abbia dimensioni maggiori: la proliferazione e la diffusione di forme inedite di comunicazione in tempo reale e lo sviluppo di strumenti che consentono l'accesso diretto ad un numero enorme di fonti informative per unità di tempo costituiscono una frattura epocale nella linea del progresso tecnico, destinata ad incidere profondamente nei processi di adattamento dell'uomo all'ambiente.

La società è una rete di rapporti tra esseri umani che in Internet possono operare in tempo reale e da diversi luoghi allo stesso progetto o confrontarsi su punti in comune di differenti percorsi di ricerca.

Raul Mordenti schematizza i cambiamenti nella modalità di lettura nelle varie fasi e modalità del testo: il testo manoscritto comportava una lettura attiva, con la penna in mano, per fare annotazioni e glosse; il testo stampato comporta una lettura passiva, visiva e silenziosa; mentre il testo informatico ci porta a una lettura interattiva, che realizza *potenzialità pragmatiche* offerte dai testi informatici attraverso una continua attivazione di link<sup>6</sup>.

Il testo disseminato<sup>7</sup>, decostruito e ridotto alle sue unità minime porta al superamento della scrittura e della logica lineare, al decentramento del testo e dei percorsi di conoscenza. Le parole chiave di questa nuova modalità di scrittura, di fruizione e di apprendimento sono: collegamento (link), nodo (node), rete (network), tela (web) e percorso (path).

Per quanto riguarda le implicazioni in ambito cognitivo, Pierre Lévy e Derrick de Kerckhove hanno prefigurato la nascita di nuove facoltà intellettive dovute all'interconnessione delle menti attraverso gli strumenti digitali.

Pierre Lévy parla di *intelligenza collettiva*<sup>8</sup>; de Kerckhove, richiamandosi a questa teoria, l'ha aggiornata e adattata al contesto tecnologico delle reti, alla connessione delle intelligenze quale approccio ed incontro sinergico dei singoli soggetti per il raggiungimento di un obiettivo<sup>9</sup>.

Il dibattito attorno a questi temi – che non è confinato alla ristretta cerchia delle comunità scientifiche ma coinvolge ampi strati dell'opinione pubblica – si caratterizza per una crescente complessità dovuta da un lato al continuo progresso che produce incessantemente nuovi strumenti tecnologici, dall'altro al fatto che l'apparire di ogni nuova tecnologia viene inizialmente visto con gli occhi della precedente, impedendo di scorgere i possibili futuri usi sociali e le possibilità creative del nuovo mezzo. Ci troviamo infatti in una fase di transizione in cui non si è ancora prodotta una nuova cultura che consenta un rapporto maturo con le nuove tecnologie.

Negli Stati Uniti la discussione sul tema del confronto, dell'analisi e dell'interpretazione del significato delle tecnologie digitali è diventato uno dei principali terreni di confronto culturale e accademico interdisciplinare. Intellettuali che appartengono a differenti campi del sapere si confrontano su questo rivoluzionario tema: filosofi (Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Paul Virilio), sociologi della cultura (Pierre Lévy), teorici della letteratura (Theodor Nelson, George P. Landow, Paul Delany), filosofi della politica (Jeremy Rifkin, Arthur Kroker).

Negli ultimi decenni la teoria della letteratura e gli studi informatici sui testi si sono avvicinati sempre di più. Negli scritti di alcuni filosofi decostruzionisti o poststrutturalisti come Derrida, Barthes o Foucault troviamo molti elementi in

comune con le teorie dell'ipertesto di Ted Nelson. Tutti questi autori sostengono che dobbiamo dimenticare i sistemi concettuali basati sull'idea di centro, margine, gerarchia e linearità e sostituirli con quelli di multilinearità, nodi, collegamenti e reti. La fissità del testo a stampa è superata dalla fluidità dei continui rimandi e collegamenti che ci permette di fare Internet.

La nostra mente infatti non funziona in maniera lineare e sequenziale, ovvero nel modo in cui sono strutturati i libri, che hanno una struttura rigida organizzata in capitoli, paragrafi, ecc. La nostra intelligenza funziona piuttosto per associazioni, seguendo una struttura antigerarchica, reticolare, che passa attraverso nodi, percorsi, collegamenti. Il pensiero è *nomadico*, e costringerlo nei confini di una conoscenza lineare e sequenziale non consente di esplicitare le nostre potenzialità. Un tipo di studio e di ricerca che segua i percorsi della mente può offrire infiniti stimoli, e portare a scoperte e associazioni inaspettate e imprevedibili. I collegamenti elettronici attribuiscono al lettore un ruolo molto più attivo di quello possibile con i soli libri, gli offrono la possibilità di scegliere diversi percorsi anziché seguirne uno lineare. L'ipertesto ci permette di fruire dei testi come di una parte di una rete di relazioni e nessi, e di ottenere l'accesso a una gamma di materiali di contesto e di sfondo molto più ampi di quanto sia mai stato possibile fino ai nostri giorni. L'ipertesto stimola inoltre la consuetudine a valutare il modo in cui diverse cause influenzano un singolo evento, e a creare, anche grazie alla interdisciplinarietà, delle mappe e delle coordinate utili a contestualizzare le opere letterarie, gli eventi della Storia, la geografia del mondo e la lingua dei popoli. Pensiamo alla potenza di uno strumento come "Google Earth", che ci permette di esplorare istantaneamente i territori del mondo davanti a un terminale collegato al web da un qualsiasi nodo del globo.

Viene in mente il *Teeteto* di Platone: "Nulla, dunque, in sé e per sé, è un'unica e medesima cosa, e non c'è qualcosa di determinato che tu possa definire correttamente né di cui possa descrivere la qualità. [...] Dalla traslazione, dal movimento e dalla mescolanza reciproca trae origine tutto ciò che noi, non correttamente, diciamo essere: [e] perché, in effetti, niente mai è, ma tutto diviene"<sup>10</sup>.

Il tema di questo convegno mi ha offerto l'occasione per effettuare un percorso di ricerca in Internet al fine di individuare una serie di siti utili, possibili punti di accesso alla conoscenza della cultura, della geografia, della lingua turca e della città di Istanbul, che nel 2010 sarà la Capitale europea della Cultura (<http://www.en.istanbul2010.org/index.htm>).

- <http://www.turkishculturalfoundation.org> Fondata nel 2000, con sede a Boston, Washington DC e Istanbul, ha lo scopo di diffondere e preservare la cultura turca. Il sito è strutturato come un portale, con accesso a varie sezioni in cui si esplorano i diversi aspetti della cultura turca: letteratura, musica, cucina, ecc. Nella pagina degli eventi si trova notizia di manifestazioni legate alla Turchia che si svolgono in tutto il mondo.
- <http://aton.ttu.edu/> Archive of Turkish Oral Narrative. Collezione di materiali digitalizzati sul tema della cultura orale turca conservati nei server della Texas Tech University. Vi sono materiali audio e di testo sia in lingua turca che in traduzione inglese, e una raccolta di fotografie e testi rari.
- <http://www.cali.arizona.edu/maxnet/tur/> Università dell'Arizona. Corso di lingua turca con materiali testuali e audio liberamente scaricabili.
- <http://www.turkish-lit.boun.edu.tr> Università di Bogazici. Repertorio di

scrittori turchi contemporanei in lingua e in traduzione inglese.

- <http://www.cs.rpi.edu/~sibel/poetry/> Università di Troy, NY. Testi di poeti turchi in lingua e traduzione in varie lingue.
- <http://www.cornucopia.net/> *Cornucopia*, rivista turca in lingua inglese sulla Turchia e la sua cultura.

Alcuni Festival di cultura turca negli Stati Uniti:

- <http://www.bostonturkishfestival.org/> (Boston)
- <http://www.anatolianfestival.org/> (Costa Mesa - California)
- <http://www.nyturkishfestival.org/> (New York)
- <http://www.floridaturkishfestival.org/> (Florida)
- <http://www.turkfest.org/> (Seattle)<sup>11</sup>.

## An Introduction to British Bangladeshi Literature and to Sanchita Islam

Elisabetta Marino, Università di Roma Tor Vergata

The purpose of this paper is twofold: first of all, I will offer an insight into the complex and often problematic dynamics of the Bangladeshi communities across the UK, identified in the 1991 British census report as “the youngest and fastest growing”<sup>1</sup> among all the ethnic groups settled in Britain. Secondly, I will briefly outline the main features of the new-born British Bangladeshi literature, in order to sketch the background against which Sanchita Islam’s creative production stands out. Through the close analysis of some of her works, her multi-faceted artistic technique, together with her profound social engagement, and her idea of art as a vitalizing and empowering tool will be dealt with in the second part of this paper.

In 2001 there were 283,000 people of Bangladeshi origin in the UK, whose 54% was concentrated in some areas of London (Newham and Tower Hamlets). Despite the figures, British Bangladeshi communities have long suffered from a consistent lack of visibility and, as critic Jamil Ali pointed out, after lamenting the lack of bibliographical resources on the subject, they still appear to be “highly segregated” from the mainstream society<sup>2</sup>. To identify this phenomenon, sociologist and anthropologist John Eade coined the expression “encapsulated community”<sup>3</sup>, which well captures the asphyxiating atmosphere characterizing the various British “Banglatowns”. These are actual *enclaves* in which especially first and second generation immigrants struggle to recreate a familiar environment, and where the *official language* is still their beloved Bengali or even Sylheti, a regional variety. In UK “Banglatowns” gender-related roles continue to mirror the asymmetrical relationship between the sexes that was typical of the patriarchal society the women had left back in the ’70s and ’80s, when they began to join their husbands, who had already emigrated two or three decades before, dreaming of England as a promised land of opportunities. The newest generations are somehow compelled to adopt a double standard, to switch linguistic and behavioral codes according to whether they are inside or outside the communities; sociologist Anne Kershen describes young British Bangladeshis as “caught in a vacuum between two cultures”<sup>4</sup>. The terrorist attacks of 9/11 2001 in America, and 7/7 2005 in England and the consequent backlash of fear and distrust towards Muslim communities have further problematized the aforementioned situation of anachronistic isolation (since most of the Bangladeshis practice the Islamic religion), thus widening the already existing gap, as well as feeding stereotypical perceptions of the “other”, and thickening the invisible walls of the *ethnic niche* for the protection of both parties. As a consequence of seclusion, displacement feelings and anxiety, even the cases of “Begum Syndrome” (a form of depression affecting primarily women of Bangladeshi origin settled in Britain) have recently increased in number.

The not so copious threads that form the texture of British Bangladeshi literature (born around the mid-’80s) stem from this complex background and follow three main patterns: 1) transcriptions of oral histories told by first and second generation immigrants, often collected and edited by people from a different cultural background; one of the most meaningful examples of this category is *Across Seven*

*Seas and Thirteen Rivers*, compiled in 1987 by Caroline Adams and published by the “Arts Project” of Tower Hamlets; 2) first attempts at writing by non professional writers, who frequently decided to express themselves both in English and in Bengali; 3) works by a very limited number of professional writers: Monica Ali, Manzurul Islam, Rabina Khan and Sanchita Islam.

What seems to join the first two heterogeneous groups of narratives together is the intention on the part of the authors of cherishing their heritage, their past and their primary roots, firmly planted in a distant land that can still provide its vital nourishment, even though new roots are rapidly sprouting in the English soil. Traditions and customs have to be kept alive, passing them on with pride to the future generations. Nonetheless, the writers seem to feel also the parallel need to share them with the wider community, thus acting as tentative “carriers of culture”. In so doing, they strive to unblock channels of communication and bridge the divide, by breaking the silence with their storytelling. They begin to tear the shroud of suspect, unawareness, and ignorance which has often prevented the mainstream society from wholly appreciating the valuable contribution that the British Bangladeshis have given to the welfare of society. Their attempts, however, have not always been fully successful. The narrators belonging to the first two groups frequently unravel their stories following *a linear route*, which leads them from their motherland to the UK where, after overcoming initial difficulties, they finally manage to make a better living, which also enables them to send precious remittances to their families back *home*. Despite their communicative intentions, these pieces of writing appear to be still woven out of the same *binary opposition* between Bangladesh and Great Britain, between East and West that has generated so many misconceptions throughout history; the characters travel from their original *home* to a second *home* in the UK, which they approach by constantly comparing and, most of all, contrasting it to their mother-country, and where they feel they have to reproduce a virtual mirror image of their homeland in order to survive. We might even be tempted to say that, in a few cases, only their bodies traveled across the Ocean: the writers’ minds are still stuck in their land of birth (where they often long to go back to), and the claustrophobic “banglatowns” turn into the settings where loneliness, mental derangement and isolation are daily staged.

Let us move, now, to the category of professional writers, more effective “carriers of culture” who have chosen to approach the issues with a deeper understanding and awareness, by giving their volumes a clear sociological slant. This is strikingly evident in Monica Ali’s *Brick Lane* (2003) which, as it is possible to read in her final remarks, was openly inspired by sociologist Naila Kabeer’s volume entitled *The Power to Choose*. We have to credit Ali’s successful debut novel with finally managing to cast proper light, for the first time, on the secluded life inside London “Banglatown”, stretching along Brick Lane. The writer centers her plot (which is entirely developed within the boundaries of the community, between 1985 and 2002), on the characters of domineering, middle-aged Chanu and his much younger and subjugated Bangladeshi wife Nazneen, who met him for the first time only after her arrival in England. The third protagonist is second-generation Karim, Nazneen’s lover, who, at the end of the story, after the outburst of the American War against Islamic Terrorism, ends up deranged in another country, being unable to *belong* anywhere and to recompose the fragments of his scattered identity. Ali succeeds in describing the claustrophobic and degraded environment of London “Banglatown”

back in the '80s and the '90s, and faithfully unfolds the feeling of displacement characterizing so many women like Nazneen who, for a good part of the novel, seldom ventures outdoors in the alien environment. Through the character of Chanu, moreover, Ali also takes the opportunity to sketch the figure of the non-economic migrant, representative of a small number of immigrants who had left to further their education in Britain. Despite his collections of diplomas and degrees, however, Chanu soon shows the symptoms of the humorously called “going home syndrome” and, at the end of the volume, unable to fit in, he goes back to a Bangladesh that does not exist anymore (since the land he had known many years before has certainly undergone many transformations) and ends up, somehow, *suspended*, swallowed up in a vacuum of place and time. Even *Brick Lane*, however, partially fails in featuring real “carriers of culture”: the world Ali portrays is solidly *monocultural* since there are just a few hints at characters who do not share a Bangladeshi background. Food, habits, religion: everything seems to be transplanted by the immigrants from one land to the other, but nothing is actually shared; Asia and the West remain mutually impenetrable.

Before analyzing Sanchita Islam’s works, two other professional writers should be mentioned: Manzurul Islam and Rabina Khan, who have tried to use their literary production as a means of uncovering what is still hidden. In his 2004 novel entitled *Burrow*, sociologist and writer Manzurul Islam reveals the possible existence of invisible cities inside a nightmarish London, described as a complex organism that feeds on human flesh, as a giant maze that seems to stretch not just horizontally, but also vertically, with a series of underground *enclaves* peopled by illegal immigrants belonging to various ethnic groups.

In her 2003 *Rainbow Hands*, former community safety worker Rabina Khan tries to develop an *associative strategy* that, in the unraveling of the plot, enables her to build bridges between a cockney lady in the East-end of London and a Bangladeshi family. Just to give a few examples from the novel, the voice of the *muezzin* invites Muslim believers to pray, just like the church bells toll before the beginning of the mass; the headscarf worn by Muslim girls reminds of the old Christian habit of covering one’s head in church, as a sign of modesty and respect.

Sanchita Islam is probably the artist who, in her multi-media work, best translates the title and the spirit of 2007 “Asia and the West Conference”: “carriers of culture, carriers of religion, from Asia to the West, from the West to Asia”. Born in Manchester in 1973 of Bangladeshi parents, she studied at the “London School of Economics”, obtained her *Master of Arts* in screenwriting and directing at the “Northern Media School” (Hallam University, Sheffield), under a Channel 4 bursary scheme, and embarked on a BA in 1998 at the “Chelsea School of Art and Design” in London. She dropped out of her fine art degree course after facing subtle forms of discrimination and realized that she did not need a formal degree in the arts in order to be an artist. Islam coordinates *Pigmentexplosion*, a company established in 1999 which has developed multifaceted projects financially supported by the “British Council”, the “Commonwealth Institute”, and “Arts Council”. These projects stem from a distinctive work ethic which betrays a well-articulated educational plan: by employing only people living in the countries where a film (for example) is being shot, marginalized groups and individuals who otherwise would never have an opportunity to work in the creative industries are given the chance to

acquire skills and expertise. Islam has so far written thirteen books, two plays, shot sixteen films (presented at international film festivals in London, Kuala Lumpur, Frankfurt, Paris and New York), and exhibited her pictures and drawings in capital cities such as London, Paris and New York, just to mention a few.

The gloomy atmosphere of immobility and seclusion inside the UK “Banglatowns”, the binary opposition between East and West, the various hindrances preventing people and characters from effectively carrying one’s culture and contributing to the molding of a truly multicultural society, appear to be all overcome by the artist. Her parallel use of different, complementary media (the written page, the camera, her black ink for drawing) often employed at the same time to carry out a single project, seems to signify Islam’s intention to look at phenomena from different angles, to capture them in their full complexity, without ever choosing a privileged point of observation.

Three aspects are remarkably pivotal in the artist’s production: a) what could be described as her newly invented category of “*dynamic space*”; b) religion; c) art and culture as healers.

The *linear route* Asia vs. the West that has characterized such a substantial part of British Bangladeshi literature so far, seems to be replaced by Islam with a dynamic, globe-straddling network of intercultural communication which, in its constant, vitalizing motion, undermines the very ideas of “center” and “periphery”, of “the one” and “the other”, thus unsettling the sources of biases and stereotypes. *From Briarwood to Barishal to Brick Lane*, her 2002 collection of poems and prose narratives, written with the collaboration of several diasporic Bangladeshi authors, can provide the reader with suitable and clear examples. Stemming from the question “where is home?”, the volume and the three films joined with it explore the “personal quest to piece together an identity”<sup>5</sup> on the part of Bangladeshi writers scattered in three corners of the world: Briarwood (New York “Banglatown”), Barishal (a district in Bangladesh) and London Brick Lane. What is remarkable in the volume is that the usual dilemma characterizing the immigrant condition is thoroughly absent. The editor and the contributors’ idea of *home* seems to overcome both the boundaries of their native land, the “mythic place of desire in the diasporic imagination”<sup>6</sup>, and the mere “lived experience of a locality”<sup>7</sup>: *home* actually turns into what critic Avtar Brah describes as a “homing desire”<sup>8</sup>, a concept that Islam completes by adding the idea of *dynamism* to it. Through the skillful arrangement of the stories – alternating voices, continents and points of observation – the reader can appreciate the unsuspected correspondences that the narrators establish between distant places, can catch glimpses of one city in the description of another, and even draw himself/herself new parallelisms. “Globalization” switches from being a “scare-word”, implying the annihilation of cultural elements, to becoming an effective means of international communication.

A similar technique is used by Islam when she addresses the subject of religion. *Connecting Faith*, a 42-minute-movie released in 2004, aims at redressing the prejudiced perceptions of Islam which have multiplied following the attack at the World Trade Center. “After 9/11” – Islam points out – “Muslims have been shown as pariah and potential terrorists”<sup>9</sup>. The three “carriers of religion” of the film, whose voices are once again intertwined, express their views from distant places in the world: Aveen lives in Dhaka, Nurul in London, and Melati in Kuala Lumpur. The expectations of the Western viewers are immediately broken when Bangladeshi

Aveen, a fervent Muslim girl, appears on screen wearing Western clothes and describing herself as a student of “business administration” coming from a liberal family, in which women have never been prevented from studying (nothing of the typified Islamic girl in *burkha* for whom education and culture are unattainable dreams). In Nurul’s speech the negative role of the media is strongly highlighted, and the young boy invites the viewers to formulate their own opinions, based on first hand information, and on the authentic knowledge of the so-called “other”. The most remarkable statements, however, are uttered by Melati, whose inspiring words on preconceptions and religion are tightly linked with a strong, admonishing remark on the necessity to *educate* the world to multiculturalism, in order to have mutual respect and avoid conflicts. And here comes another pivotal aspect of Islam’s production: art and culture as *healers*. Islam has devoted much time, energy and efforts to projects aiming at the improvement and revitalization of society. In her 2004 volume entitled *Old Meets Young*, for example, she turns her camera, her drawing pencils and the written page into a way of easing and recomposing the fragile and at times unbalanced minds of the elderly hosted at “St. Hilda’s Bengali Day Centre” in Tower Hamlets. By allowing them to speak about their past experiences, by making them the protagonists of narratives and the focus of her pictures, she succeeds (though sometimes only temporarily) in drawing them away from the margins and starts to pave their troublesome way out of depression.

From “old” to “young”: one of Islam’s latest collections of narratives, *Connecting Kids* (2007), has to be briefly mentioned. Besides being inspired by the above-explained idea of “connection” (this time between children living in Bangladesh, Indonesia, Malaysia and Great Britain), the volume openly emphasizes the role of art as a practical tool that kids can use to recover and rediscover that creative power over their destiny which poverty often deprives them of. Most of the children featured in the volume play a musical instrument, act, take pictures, shoot films, or use words to recompose traumas. Something similar can be found in *Hidden*, her 2005 book dealing with domestic abuse and featuring Asian women in the East-end of London who managed to move forward, carving “new lives for themselves and their children”<sup>10</sup>. As Islam says in the *Foreword* to the volume, her aim was to use photography and art “as a cathartic means of documentation”<sup>11</sup>. The volume has the effect of empowering the reader who, from the very beginning, understands Islam’s message: even if you have been a victim “life can start again”<sup>12</sup> and can proceed, we can add, in a constant vitalizing motion from Asia to the West, from the West to Asia.

## William Chambers, gli scritti sullo stile cinese e la Grande Pagoda<sup>1</sup>

Valeria Vallucci, Università di Roma Tor Vergata

Sir William Chambers non è una figura marginale. È stato definito: “l’architetto inglese più conosciuto dopo Inigo Jones e Christopher Wren”, “il primo architetto inglese qualificato”, “il primo ad aver pubblicato un manuale sull’Architettura Civile in lingua inglese”, “l’ultimo dei veri classicisti”<sup>2</sup>. Nato in Svezia, dove la sua famiglia, dedita ad attività mercantili, tenta di recuperare un credito concesso al re Carlo XII durante la Grande Guerra del Nord, sedicenne s’imbarca su una nave della nascente Compagnia delle Indie Orientali svedese con l’incarico di commissario di bordo. Accumula una modesta fortuna durante due spedizioni a Canton e proprio l’esperienza cinese stimola la sua sete di conoscenza e il suo amore per l’arte: scopre una naturale predisposizione all’osservazione e al disegno e decide di abbandonare il commercio per dedicarsi allo studio dell’architettura. Negli anni cinquanta del Settecento frequenta le migliori accademie europee e si fa portavoce dello stile classico-romano-palladiano che impiega in una delle sue opere più conosciute: Somerset House, nucleo del potere navale britannico<sup>3</sup>. Malgrado la scelta espressiva virile, solenne e formale, vanta tra i suoi meriti quello di aver portato la Cina a Londra costruendo nel 1761 la Grande Pagoda di Kew Gardens. Il principe Frederick, padre del futuro Giorgio III, probabilmente perché ispirato dal gruppo di progressisti della Slaughter’s Coffee House, gli affida la sistemazione dei giardini<sup>4</sup>. Con estro e coraggio, Chambers realizza la struttura cinese da giardino più ambiziosa d’Europa: un edificio di mattoni rossi alto circa cinquanta metri, a pianta ottagonale, diviso in dieci piani rivestiti da tetti di colore verde, decorati da draghi che, a loro volta, sostengono piccole campane<sup>5</sup>. La pagoda si leva solida, incantevole e aliena, quasi come il portale di un mondo sconosciuto.

Tuttavia, le opere che gli hanno assicurato la fama di difensore della voga cinese, in un periodo in cui l’arte dei giardini si afferma come la maggiore delle arti visive e il paesaggio formale barocco di origini italo-francesi lascia spazio a quello informale, sono gli scritti di argomento cinese: *Designs of Chinese Buildings* (1757), *Plans, Elevations, Sections, and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew* (1763), *A Dissertation on Oriental Gardening* (1772), *An Explanatory Discourse by Tan Chet-Qua* (1773). Non si tratta di veri e propri trattati di architettura, ma semmai di validi brani di letteratura a metà tra Europa e Cina, tra classicismo e romanticismo, tra fantasia e realtà che, per la loro complessità, sono stati oggetto di numerose polemiche. L’intento di questo studio è quello di presentare brevemente le opere tarde per mostrarne gli effetti dannosi alla carriera di Chambers e proporre una rivalutazione delle prime due, in cui è possibile leggere un Chambers cinese più genuino che si svincola dall’interpretazione post-colonialista.

*A Dissertation on Oriental Gardening* propone l’adozione dello stile cinese come interessante *via media* tra lo stile inglese “insipido e volgare” e quello continentale “assurdo” (nell’accezione di artefatto)<sup>6</sup>. Chambers valuta l’arte cinese dei giardini “natural, without resemblance to vulgar Nature; new without affectation, and extraordinary without extravagance”<sup>7</sup> e ne elenca le caratteristiche innovative: la varietà e l’originalità delle vedute, l’imitazione delle irregolarità della natura, la partecipazione di giardinieri abili in più arti, l’attenzione legislativa da parte del

governo, l'uso di effetti ottici e uditivi, l'adattamento di scene disparate ad un unico punto di vista allo scopo di creare un'unità organica. La *Dissertation* dà adito a dubbi e critiche. È interpretata essenzialmente come il frutto dell'invidia di Chambers nei confronti di Lancelot "Capability" Brown, cui Lord Clive of India aveva commissionato i lavori di rinnovamento della sua proprietà. Nei giardini "naturali" di Brown, Chambers osserva un'intollerabile assenza di stimoli e di immaginazione. A un paesaggio blando, riposante, privato dell'eredità della storia, dove ben si rispecchia l'indolenza dei grandi proprietari terrieri, Chambers predilige il paesaggio alla *cinese*: sintetico, variegato e ricco di sane associazioni culturali<sup>8</sup>. Tuttavia, è il brano della *Dissertation* intitolato "The Halls of the Moon" a pregiudicare la serietà del testo: completamente in visibilio per tutto ciò che è cinese, Chambers si dilunga su alcuni particolari del giardino – i segreti rifugi boschivi, in cui appaiono concubine e bestie feroci, le orrende macchine da tortura, gli strepiti terrificanti dell'acqua e del vento – indicandoli come tratti distintivi dello stile cinese a un pubblico già provato dal conflitto tra le teorie estetiche emergenti<sup>9</sup>.

Allo scopo di chiarire e promuovere la *Dissertation*, Chambers pubblica un'opera al limite del farsesco intitolata *An Explanatory Discourse by Tan Chet-Qua of Quang-Chew-Fu*. L'autore affida le sue parole a un personaggio immaginario, un cinese "dai nove baffi e quattro unghie lunghe" chiamato Chet-Qua, che tiene una lezione in un caffè dello Strand sulla necessità di rimuovere i pregiudizi sul giardino cinese<sup>10</sup>. Chet-Qua adopera un linguaggio vagamente filo-imperialista: "if all your public bridges were adorned with triumphal arches, rostral pillars, bas-reliefs, statues, and other indications of victory, and glorious achievements in war: an empire transformed into a splendid Garden, with the imperial mansion towering on an eminence in the center, and the palaces of the nobles scattered like pleasure-pavilions amongst the plantations"<sup>11</sup>. Espressioni come questa, che fanno del giardino lo specchio dell'impero e viceversa, hanno contribuito ad annoverare la produzione scritta e le opere architettoniche di stile cinese di Chambers nell'ambito dell'attività coloniale a servizio della corte corrotta di Giorgio III.

La critica allo pseudo-imperialismo di Chambers più conosciuta è il componimento poetico breve più letto nel Settecento (insieme a *Elegy Written in a Country Churchyard* di Thomas Gray): *An Heroic Epistle to Sir William Chambers*. L'epistola appare anonima nel 1773, ma è il frutto della collaborazione di due ferventi sostenitori del movimento proto-nazionalista – Horace Walpole, padre del "giardinismo" inglese, e il poeta William Mason, un cappellano di Hull riformista e anti-monarchico – che celebrano gli inglesi come unici ideatori del nuovo giardino informale<sup>12</sup>. Nell'epistola dai colori *locali* compaiono i seguenti versi:

Be these the rural pastimes that attend  
Great Brunswick's leisure: these shall best unbend  
His royal mind, whene'er from state withdraw'n,  
He treads the velvet of his Richmond lawn;  
These shall prolong his Asiatic dream,  
Tho' Europe's balance trembles on its beam<sup>13</sup>.

È vero che Chambers è un uomo di corte: si occupa dell'istruzione artistica di Giorgio III, a sua volta abile disegnatore, affiancandolo in qualità di soprintendente dei lavori e tesoriere della Royal Academy. Tuttavia, tali versi imprimono un

marchio indelebile sulle teorie e sulle creazioni cinesi di Chambers, che vengono di conseguenza giudicate come emblema del *sogno asiatico* del re. Accanendosi contro qualunque simbolo esterofilo (in un periodo in cui la Scozia è ancora percepita come terra straniera), i patriottici Whig e i caricaturisti xenofobi fanno dello stile di Chambers uno dei loro bersagli più facili.

Su tali conflitti politici, rivestiti di poesia e di estetica, si fonda l'interpretazione post-colonialista, che poco ha riflettuto sul reale contributo di Chambers allo stile cinese. Ad esempio, il critico Bhattacharya vede gli edifici di Kew Gardens come tributo all'espansionismo britannico e alle vittorie conseguite durante la Guerra dei Sette Anni<sup>14</sup>. Mentre il critico During evidenzia la modernità della *Dissertation* e di Kew Gardens come due anticipazioni dei futuri effetti speciali e dei luoghi di simulazione alla maniera degli odierni parchi tematici, non si esime tuttavia dal definire Chambers imperialista<sup>15</sup>. Il difetto della critica sembrerebbe essere quello di soffermarsi sugli esperimenti preromantici, quasi di genere *vathekiano*, della *Dissertation*, non distinguendo il primo periodo cinese dal secondo. Gli ultimi scritti cinesi di Chambers rimangono offuscati dai discorsi nazionalisti, dall'influenza di una corte stravagante e forse da una personale esigenza di sperimentazione letteraria. I primi due, tuttavia, sono decisamente più interessanti ai fini di uno studio sull'originalità apportata dallo stile cinese nel Settecento. Scindendo da quello che è già stato individuato come "the other Chambers" (ovvero l'estroso, opposto al Chambers accademico-formale<sup>16</sup>) un altro Chambers più prettamente cinese, è possibile estraniarsi dalle polemiche politiche e dalle battaglie dei *giardinisti*.

Gli scritti sullo stile cinese del primo periodo mostrano maggiore oggettività. *Plans, Elevations, Sections* è un'opera che spicca per valore scientifico e rispetto dei principi dell'arte cinese<sup>17</sup>. Contiene le descrizioni e le rappresentazioni grafiche degli edifici di Kew (tra cui templi, rovine e archi in stile romano, una moschea, una cattedrale gotica, un'*alhambra* e una pagoda) ed è realizzata con la stessa sensibilità enciclopedica illuminista con cui è curato il settore botanico del giardino. *Designs of Chinese Buildings*, invece, appare dopo che la moda cinese ha già iniziato il suo declino ed è stata rinnegata da Horace Walpole. Autore di scritti di argomento cinese come *Mi Li* e *A Letter of Xo Ho* e tuttavia privo di una conoscenza profonda della Cina, Walpole non distingue lo stile cinese "reale" – di cui Chambers è fautore – da quello "pseudo-cinese" ispirato alle raffigurazioni che adornano le cineserie importate in Europa<sup>18</sup>. *Designs of Chinese Buildings* è tuttora considerato il primo vero documento di architettura cinese composto da un europeo. Va apprezzata la sincerità con la quale l'autore mette a nudo le difficoltà incontrate nel proporre uno stile di cui percepisce l'inadeguatezza nel contesto europeo. Due sono le conquiste che rendono quest'opera superiore alle altre: l'aver dato dignità a un'architettura praticamente sconosciuta insinuando l'idea di un'origine comune alle altre architetture antiche del mondo (si veda, ad esempio, la somiglianza tra la pianta di un tempio monoptero e una *ting* cinese, oppure tra la tendenza piramidale egiziana e quella cinese); l'aver compreso aspetti oscuri dell'arte cinese, esemplificata da Chambers nel seguente passo:

the Chinese artists, knowing how powerfully contrast operates on the mind, constantly practise sudden transitions, and a striking opposition of forms, colours, and shades. Thus they conduct you from limited prospects to extensive views; from objects of horreur to scenes of delight; from lakes and rivers to

plains, hills, and woods: to dark and gloomy colours, they oppose such as are brilliant, and to complicated forms simple ones; distributing, by a judicious arrangement, the different masses of light and shade, in such a manner as to render the composition at once distinct in its parts, and striking in the whole<sup>19</sup>.

Per il modo in cui tenta una sintesi dell'opposizione fra due forze contrastanti che, nella dissomiglianza, forgiavano una grandezza unica, si ha l'impressione che Chambers si avvicini al concetto taoista dell'alternanza di *yin* e *yang*, dimostrando che le ignote strutture filosofiche su cui è basata l'arte cinese iniziano a dischiudersi agli occhi occidentali.

L'autenticità di questo primo Chambers cinese deriva da un ricordo ancora vivido della Cina. Purtroppo non ci sono pervenute notizie sui due soggiorni cantonesi avvenuti rispettivamente nel 1742 e nel 1748. Tuttavia, è possibile ricostruirli grazie a una serie di testimonianze pubblicate dagli ufficiali delle Compagnie delle Indie Orientali<sup>20</sup>. Quasi certamente Chambers, in qualità di commissario di bordo e di principale responsabile del carico della nave, aveva avuto il compito di tenere un registro delle transazioni commerciali e comunicare con l'*Happo* (il direttore della dogana), i mercanti *Hong* (tramite tra gli europei e i Mandarin sdegnosi della compravendita) e i *compradores* (i rifornitori). È probabile che tutti i giorni, all'ora del tè, fosse stato ospite di ricchi commercianti da cui apprendeva l'arte dei giardini e le filosofie antiche in quel misto di inglese e portoghese che a stento riuscivano a pronunciare. Chambers non aveva forse imparato alcuna parola di cinese, ma aveva tentato con tutta probabilità di copiare qualche carattere dalle sete dipinte. A tal proposito, è interessante l'opinione del critico Porter, che legge nelle ambiguità della *Dissertation* il trauma dell'inintelligibilità della cultura cinese vissuto dal giovane Chambers<sup>21</sup>. Si è convinti che il vero trauma sia stato la relegazione nella zona delle *factories* (gli stabilimenti commerciali) nella periferia di Canton che, a quel tempo, era protetta da sette porte di ferro, a loro volta difese da un corpo di guardia e da cinque miglia di mura circondariali. Gli europei non erano ammessi dentro le mura così come in nessun'altra area della Cina, a causa di una restrizione del governo imperiale che convogliava il commercio alla sola zona portuale di Canton e proibiva l'ammissione agli studiosi o viaggiatori all'interno del paese. Inferiori perché provenienti al di là dei confini del Regno di Mezzo, gli occidentali o *Fanquy* (sinizzazione di "franchi") erano spesso bersaglio di sassate.

Piace pensare che la Grande Pagoda di Kew, che in realtà non è una pagoda (tempio) ma una *Taa* (torre), s'ispiri alle preoccupazioni dell'esperienza cantonese. Le *Taa* di Canton fungevano da torri di controllo, oggetti di abbellimento e strumenti per misurare le distanze. Gli occidentali le scalavano nei giorni di festa per ammirare i fuochi e gli spari provenienti dalle navi inglesi ancorate a Whampoa. Le adoperavano per osservare quel mondo sconosciuto a cui non avevano accesso dalle *factories*. Si può immaginare che dall'ultimo piano delle *Taa* cantonesi Chambers contemplasse l'impossibilità di movimento e di conoscenza e, al contempo, riportasse in vita l'immagine degli eremiti taoisti sulle alture alla ricerca di un'elevazione spirituale. Della pagoda di Kew Chambers dice: "the prospects open as you advance in height; and from the top you command a very extensive view on all sides, and in some directions upwards of forty miles distance, over a rich and variegated country"<sup>22</sup>. È come se nel suo immaginario la pagoda facesse da pietra di confine, animando, piano dopo piano, la curiosità per il territorio circostante, così

come accadeva a Canton nei confronti della provincia del Guangdong e del resto della Cina. Di Kew sono state date diverse interpretazioni: espressione di imperialismo, sogno esotico, spettro delle culture del mondo, laboratorio di architettura in larga scala per Giorgio III, la prima delle Fiere Mondiali<sup>23</sup>. Eppure più che di un'appropriazione territoriale, essa è il trionfo di un'ambizione culturale, è la speranza di un ritorno alla creatività per mezzo di un paese che per Chambers rappresenta un'incredibile miniera culturale e architettonica.



Pechino, La Città Proibita (*Gù Gōng*), baldacchino di letto imperiale (Foto L.U.)

## Sir Alfred Chester Beatty, an American Carrier of Religion and Culture

Maria Anita Stefanelli, Università di Roma Tre

Jade, a most precious stone of the Orient made of nephrite, attracted American “Copper King” Alfred Chester Beatty (1875-1968; a namesake – with a changed spelling – of the Scottish poet James Beattie) when in 1911 he left New York City for London, where he visited antique shops and attended auction sales in search of beautiful objects to collect and treasure.

Snuff-boxes, bottles and other containers with deeply carved decorations had been made for centuries in imperial China, and eventually taken to Europe by salesmen and collectors. The trade started when the Dutch merchants began to send, in the mid-XVII century, oriental porcelain home. The taste became established about a century later in France and England<sup>1</sup>: from Georgian times onwards fine oriental objects became very desirable. Beatty bought several hundreds of Chinese and Japanese collectables; and when he first travelled to the Far East (World War I had exploded by then) his appetite for rare items, including manuscripts and books, became stronger. He accumulated several jade items, coming in a myriad of colours – not just green, but also white, yellow, brown, reddish-brown, bluish, lavender, and more than one colour; or, in a rather picturesque definition, spinach-green or mutton fat. Among the uses to which jade was put was being slit into the thinnest possible flawless sheets to become pages of a book (kept in a box of slate, wood, or linen). The carving of images and calligraphy on them would preserve visual displays, words, ideas, and the emotions going with them for the benefit of posterity; often, gold would fill the carvings.

The seventeen jade books, dating from the XVII and XVIII century, bought by Chester Beatty would make up the largest collection outside China of jade books from the Imperial court. They are a testimony to Beatty’s intelligent and sophisticated manner of collecting based on the setting up of an experts’ team who worked for him, the support of scholars and collectors from cultural institutions, libraries and museums that he befriended, and the advice of trustworthy professional agents and dealers.

The revival of jade carving in Imperial China started at the end of the XVII century as a consequence of the arrival in China of the Western Jesuit missionaries, carriers of religion and culture who brought with them the recent European inventions. By 1680 a great number of workshops were functioning on the palace grounds for the making of clocks, maps and astronomical instruments, metal and glass objects, and Chinese ornamental crafts in gold, enamel, ivory, and jade. Under Quian-long (1736-1795, died 1799, on Feb 7th), with China reaching its greatest size and prosperity, the imperial monopolistic quest for jade was established. The amount of jade dating to Quian-long’s time marks the effectiveness of the Chinese imperial control in distant regions, outside the natural frontiers of the empire. The jade books, for which absolute flawless manufacture was prescribed, are possibly the period’s most refined intellectual product.

“Imperial quality”, “imperially made”, “imperial brush”, and “imperial composition” were phrased to accompany the carving, titles, and signatures<sup>2</sup>.

Through these specimens of Eighteenth-century imperial China the emperor's calligraphy and the emperor's environment are captured, engraved with steel-edged and diamond-edged instruments by expert masons, and finally gilded. In an introduction to the descriptions with English translation of the collected jade books, the author indicates his edition (published in 1963) as a "preliminary account of a subject which has hitherto attracted little attention from students of Chinese arts"<sup>3</sup>.

The book entitled "An Essay on the Mandate of Heaven" in the collection lists "fears, perils, cares and loneliness" among the features of the Emperor's mandate of earth<sup>4</sup>. Another book contains "Jade Mortuary tablets announcing the ancestral name of the late Chien Lung Emperor"<sup>5</sup>. Those were used for the ceremonial death ritual of the Emperor, upon whom the name Gaozong, or "lofty ancestor" was conferred posthumously by his son and successor. The most literary of the exquisitely crafted seventeen books are "Two Poems by the Emperor Chien Lung with an Introduction" and "Song of the Jade Bowl". The former arises from two scrolls suspended in the imperial room: "Scent of flowers and chatter of birds: all creatures rejoice" and "Clear Moon and a pure breeze: the creator's spirit is in them", expanded in verse by Liang Kuo-chih, Secretary in the Department of finance who also wrote poetry. The latter and most important, in the Emperor's hand, dates from 1745, and displays, on the first folio, the title sided by two cavorting dragons – the imperial symbol – with heads looking upward; on the last folio is one cavorting dragon in the upright position. The book focuses on an engraved bowl that the author describes and finally commands to be ridden of moss, dirt, and whatever hides the inscription on it: because – we read – if such objects were abandoned to nature, why would there be words engraved on them?

While the books are invaluable as the most exacting product of Chinese craftsmen's patient skill, they are also a monument to the emperor's handwriting (engraved on jade by skilled craftsmen) and, above all, to the glory of the art of calligraphy. The dragons on the first and last page could be marking the process whereby the word born out of man's imagination *and* body, finally transcends the limits of the world.

"Chinese writing [...] must be learned through gestures. The use of the brush sets the forces and faculties of the whole body in action and so facilitates the learning process", we learn from Jean François Billeter, an expert of Chinese writing<sup>6</sup>. The calligraphic execution, he goes on, swings constantly between gesture and form<sup>7</sup>. The analogy of calligraphy with a musical execution stresses the fact that "the calligrapher interprets his text like a musician his score", thus giving life to "forms that are defined in advance"<sup>8</sup>. What makes the activity of the Chinese calligrapher quite different from that of the musician who moves through time in a continuous fashion, is the fact that each character is organized by the calligrapher around a fixed center, and that it has to be finished completely before the next character is shaped around the next fixed center<sup>9</sup>. Chinese writing, therefore, suggests "the idea of a temporality springing from a source just in front of us and manifesting itself by an uninterrupted series of figures emerging and withering away forthwith before our eyes [...] every sign is an emergence"<sup>10</sup>. The beauty of calligraphy, besides, is referred to by the Chinese as "the following of *li*, an ideogram which referred originally to the grain in jade and wood"<sup>11</sup>, a fact which confirms the importance of jade in Chinese culture and explains why the emperor's calligraphy was engraved on this stone.

More decorative items in the Chester Beatty collection came from Japan, items to which, a few decades later, topmost rarities were added, such as woodblock illustrations (for example, Eighteenth-century artist Hokusai's *surinomo* prints<sup>12</sup>). They have been described as "exquisitely designed and printed greeting cards", relatively small, brilliantly coloured, and impeccably executed<sup>13</sup>. From the Japanese school of the mid XVII century is *Yoshitsune's Invasion of Hell* (illustrated in ink, pigment and gold on paper), a century later reworked as an *ehon*, or picture-book<sup>14</sup>. From the transitory stage between the old scrolls and the book with illustrations published in the XVII century comes the *Nara ehon* (or Nara picture books).

The Middle East, Sumatra, and Japan offered to the collector interested in book history several inscribed materials: beside jade (that had been inscribed since the VII century A.D.), papyrus, paper, palm leaves, copper, ivory, bark of trees, and lacquered silk had been used as a support to man's implements in his eagerness to communicate; those inscribed materials were added to the collection as examples of the ways in which those materials tied together would form a book. Both China and Japan provide a context for the appreciation of the values that permeated the culture of those countries across the centuries. A clear case is that of picture-scrolls created by Japanese art entitled "Song of the Everlasting Sorrow" (based on the poem by Bai Juyi, 772-846) in the early Edo period which has sources in Ming China<sup>15</sup>.

Beatty's purchases were not the consequence of fashion. The *Nara genre*, in fact, was not fully appraised until quite recent times<sup>16</sup>. As to the jade books, it is not clear whether the (unusual) purchase was a consequence of good counseling, the attraction to the Chinese philosophy of writing (so different from the Western way that springs from a cerebral activity cut off from its gestural foundation), or the collector's passion for stones. In any case, Chester Beatty might have been drawn to the idea of eternizing the word and simultaneously its maximum creator (the Emperor): in terms of legacy, in fact, the library he assembled would be named, by his own will, after himself.

To go back to the collector's beginnings, his passion was not a consequence of his professional and financial success (by 1905 he was already a wealthy man); it was its premise. As a boy he had developed a real mania for minerals, a story that had started with a 10 cents' bid for a mineral calcite in a delicate shade of pink at a New York auction sale that no dealer had dared to beat. Successively, he would build on his collection, and enlarge it with the most sparkling and rarest rocks and minerals he would come across in the American wild West. As a mature entrepreneur, he would add to it items found and bought in exotic environments.

Attracted to science and technology besides minerals, the young "crystal-gazer" (as he is called in his biography)<sup>17</sup> attended Princeton for a short period, then enrolled in the mining school at Columbia University – one of the first US institutions to establish such a course. Besides studying mining, he had the opportunity of practising the engineering of copper mines in the Rarus Mine in Butte, Montana, where he learnt how to handle a drill and explosives, fire dynamite, cope with excavations, shaft-sinking, hoisting, drainage and ventilation, and deal with the dangers and risks of underground life. Hard work earned him both a degree and practical training in mining – an art that had boomed in America with the gold rush of the mid-XIX century. After working at the site where the Anaconda mine developed, his curiosity took him to the Elkhorn mine (mostly a silver mine), also in Montana, and to some golden mines of Colorado; then to the lead mines in

Missouri. Throughout his training he gathered minerals and gems for his collection, before finally returning East.

Beatty's first commission took him back to Denver, Colorado; in a few years he accumulated a fortune and, upon his return to New York City in 1905, he organized quite an outstanding library at home<sup>18</sup>. From then onwards his collection grew bigger and richer, and in 1912 he purchased the former London residence of the Maharajah of Baroda, that, after being offered as headquarters of the Red Cross during the war, would ultimately host his oriental collection of books and antique items. He continued travelling for work and also for purposes of collecting. Among his interests were mines in Europe, Russia, and Africa; but it was poor health (a breathing condition that affects miners) that led him in 1917 on the sea journey to the Far East, where he collected relics, manuscripts and rare books from the Chinese and Japanese courts.

The visual quality of illuminated manuscripts and books was of primary importance in Beatty's purchases; colours and their shades also directed him until he became a self-taught, though no minor, authority. His decision to reside in Cairo during the winter months earned him several copies of the Koran, and gradually a great collection of manuscripts from the Islamic world (including Arabic illuminated manuscripts) was put together coming from nations extending from Morocco to Indonesia. As most of the Western treasures were already in European libraries, Beatty realized that rarities from the East would enrich the overall patrimony considerably<sup>19</sup>. It was a good time for collectors: with the rise of national consciousness in the East and the evolution of sovereign states, those countries would be led to retain the National heritage instead of allowing precious native products to be removed from their country of origin.

The art of the book as a universal cultural staple became something to which the American-born mining engineer, "copper king", and (eventually) philanthropist British subject – was attracted and indeed addicted. He had a "bug" – one could say<sup>20</sup>.

Beatty wasn't just a collector; he actually put together a cultural museum of the art of writing, most of its items having a Middle – or Far Eastern origin. A personal friend of fellow miner Herbert Hoover (the US President to be) and Winston Churchill (whom he advised as to the finding of minerals and weapons for the war), this "carrier of culture and religion from Asia to the West", who would be honoured with a knighthood by a very young Queen Elizabeth, had kept his library in London, a renowned centre of Oriental studies, since his move from New York. The British Museum, in the person of its Director John Forsdyke, was expecting it to be presented to the prestigious British Institution<sup>21</sup>. It was a shock to his librarian, James Wilkinson, when Beatty decided to move to Dublin and donate it to the Irish people.

The bestowing of Sir Alfred's library upon Ireland as the core of a permanent centre for future generations to be established in Dublin is tinted with political matters, not last the question of the relatively recently obtained independence from Britain, the changed policies due to the Socialist Government in the UK, and the need to escape any chance of destruction for the library in the event of war as a consequence of Irish neutrality.

A far-sighted operator in cultural policy, Beatty anticipated that comparativeness would be an asset in the country's future; it certainly is one not only in the New

Ireland as in the new Europe of multiculturalism and immigration, with more residents regularly coming from Eastern European and Far-Eastern countries.

After 9/11 the Library lived through a popular phase indeed: local people and visitors, above all the several American descendants of those Nineteenth-century Irish immigrants who survived the difficulties of the famine by crossing the ocean, pilgrims (should we call them) in search of their roots regularly embarking on a journey towards a redefinition of their identity, went in not to seek ready-made answers but to interrogate, in such refined spot of their ancestral land, similarities and differences. The story of the people's dramatic conflict could be retrieved from the comparative display of cultures and religions.

What interest does the collection (hosted in a library and making up the library, even though a special exhibition library) have for the readers of the library and, indeed, for the library items as literature, *visual* literature, the "acquaintance", that is, "with [visual] letters"<sup>22</sup> that the term denotes?

I would venture to say that, from miner (a person "who works in a mine, or extracts minerals from the earth"<sup>23</sup>) Sir Alfred became an archaeologist of extinct cultures, and an interpreter of artefacts, besides a promoter of cultural studies in literature. Lines, pictures and words carved in stones are the ancestors of the genre referred to as visual poetry that includes quite distinct literary styles of the last one hundred years or so (from Guillaume Apollinaire and the Futurists up to Karl Young's *Light and Dust* poets)<sup>24</sup>. In an essay published online, Karl Kempton writes that, with reference to the moments when primitive pictures or patterns appeared, carved or inscribed on stone or rock, "a broad consensus has determined that these moments were compositions by the poet-shaman or seer of the group"<sup>25</sup>. He continues by reminding the reader that calligraphy became the "queen of art forms" in Asia and of the various types of calligraphies that were carved "into jade steles" in China, ranging from poetry to official documents.

Not limited to specific research into Asian literature, the Chester Beatty Library can help to reach a correct evaluation of European and American modernists. In that they host the *incunabula* for the understanding of the art of writing, graphics, and calligraphy, in fact, it is of value for the study of a kind of writing generating not a "dead, printed book", but something "alive and breathing", as Henry Miller wrote of Kenneth Patchen's poetry<sup>26</sup>. An admirer of the Ohio-born poet, Kempton laments his, and Paul Reps', *quasi* disappearance from the history of visual poetry and proclaims their belonging to the Orphic lineage of the genre.

Although this is matter for another paper, I believe that the Dublin archives can be a rich repository of material for the assessment of Eastern influence on Western writing, as I hope I will be able to show in a not too distant future.

## Traduzioni inglesi di romanzi cinesi: il *Sanguo Yanyi* di Luo Guanzhong

Tommaso Continisio, Università di Roma Tor Vergata

Questo intervento si propone di offrire una breve ricognizione delle traduzioni inglesi del romanzo storico cinese *Sanguo Yanyi*.

Ci si soffermerà *in primis* sulle modalità di contatto avvenute tra l'Occidente e la Cina e sul modo in cui gli europei si sono affacciati, con dinamiche di incontro – ma più frequentemente di scontro – ad un Paese così lontano non solo geograficamente, ma soprattutto culturalmente. In seguito, si entrerà nel merito delle traduzioni inglesi del suddetto romanzo; infine, si cercherà di gettar luce su una tendenza sempre più in crescita negli ultimi anni: il *Sanguo Yanyi* entra nella quotidianità di molti ragazzi cinesi, che creano gruppi virtuali di discussione, rivolti principalmente a lettori occidentali interessati e incuriositi dalla storia della Cina del periodo Ming. A tal proposito si inserirà parte di un'intervista in inglese a Florence Woo, dottore di ricerca in Linguistica presso la University of Santa Cruz: l'enorme sforzo di cui si è fatta carico mostra come sia sempre più crescente il processo di sensibilizzazione degli occidentali verso la storia e la cultura cinese, per rendere sempre più saldo quel legame tra l'Asia e l'Occidente che esiste da più di quattrocento anni.

I contatti tra l'Europa e la Cina sono nati in seno a numerosi viaggi<sup>1</sup>. L'Europa iniziò a conoscere la Cina molti secoli fa: oltre a Marco Polo, che a partire dal 1271 esplorò l'Asia e fu al servizio dell'imperatore dei Mongoli Kublai Khan per diciassette anni, molte notizie sul “Cataio del nostro medioevo”<sup>2</sup> giunsero nel XVII secolo in Europa grazie ai resoconti dei padri della Compagnia di Gesù<sup>3</sup>, i quali tentarono di convertire la popolazione cinese al cristianesimo<sup>4</sup>. I rapporti commerciali tra i due paesi si intensificarono nel XVII secolo, quando giunse in Oriente anche l'Inghilterra. Tra il 1590 ed il 1660 nacquero, inoltre, le Compagnie delle Indie Orientali: in particolare, la British East India Company (la Compagnia Inglese delle Indie Orientali) diventò nel XVIII secolo la base della potenza coloniale britannica. Attraverso queste prime penetrazioni di tipo commerciale, pertanto, gli europei iniziarono ad interessarsi alla letteratura e alla traduzione di opere cinesi.

Come per la maggior parte delle opere classiche di letteratura cinese, anche il *Sanguo Yanyi* è stato tradotto in inglese<sup>5</sup>.

Il *Sanguo Yanyi* è uno dei grandi romanzi classici dell'antica Cina e riveste particolare importanza nella produzione letteraria cinese: non solo fu stampato a più riprese e in più edizioni rispetto a ciascun altro romanzo del tempo, e soprattutto apprezzato da qualsiasi tipo di lettore appartenente a ogni rango della gerarchia sociale, ma il lavoro dei cantastorie e alcune *performances* teatrali di quel periodo ne hanno confermato la posizione incancellabile nel patrimonio storico-culturale della Cina. Considerato da Andrew Plaks<sup>6</sup> uno dei quattro capolavori del periodo Ming<sup>7</sup>, il *Sanguo Yanyi* è un romanzo storico, scritto da Luo Guanzhong (1300-1400), che narra un'epoca caratterizzata da un ciclo dinastico<sup>8</sup> che ha inizio con la fine della dinastia Han, prosegue con la divisione del suo impero in tre regni nel 220 d.C., e si conclude con la riunificazione del regno nel 280 d.C. grazie alla nuova dinastia regnante, la Jin. L'opera è composta di centoventi capitoli<sup>9</sup> nei quali l'autore

descrive molte piccole storie che fanno del testo un lavoro d'estrema complessità, ricco d'intricate vicende, lotte, machiavellici complotti e alleanze.

Data la lunghezza del romanzo (di circa 2400 pagine), pertanto, le prime traduzioni inglesi riguardano solamente parti di esso.

La prima traduzione di singoli episodi è di John G. Steele, *The Logomachy, Being the 43rd Chapter of the Three Kingdoms Novel*<sup>10</sup>, relativa al capitolo sul dibattito tra Zhuge Liang e i consiglieri di Sun Quan riguardo un possibile attacco congiunto contro Cao Cao.

Circa due decenni dopo, Z.Q. Parker traduce quattro episodi, riguardanti uno degli eventi più importanti della storia dei Tre Regni, nel suo "The Story of the Three Kingdoms: the Battle of the Red Cliff"<sup>11</sup>.

Nello stesso anno, la prima traduzione inglese completa del romanzo ad opera di Charles H. Brewitt-Taylor viene pubblicata con il titolo di *San Kuo; or, Romance of the Three Kingdoms*<sup>12</sup>. L'autore ha dichiarato<sup>13</sup> che la sua opera è un tentativo di aggiungere alle versioni già esistenti una in inglese, non specificando tuttavia su quale versione originale si basi la sua traduzione, sebbene dalla struttura del romanzo si possa dedurre che il suo *Romance of the Three Kingdoms* sia stato tradotto riferendosi all'edizione di Mao<sup>14</sup>. È una traduzione completa che comprende i centoventi capitoli; eppure, essa non risulta essere sempre fedele all'originale. Inoltre, la poesia di apertura non è presente.

Nel 1976, Moss Roberts pubblica un'edizione ridotta del romanzo, intitolata *Three Kingdoms: China's Epic Drama*<sup>15</sup>. In questa versione vengono riportati la poesia di apertura e circa un quarto dell'originale, dal capitolo 20 al capitolo 85.

Nell'introduzione, il traduttore, nonché *editor*, afferma che la versione ridotta mira ad una "clarity of focus" che riveli la vividezza della storia come opera d'arte, un capolavoro "from a high civilization"<sup>16</sup>.

Oltre alla traduzione ridotta di Moss Roberts, negli stessi anni sono pubblicate anche altre due opere dedicate solo ad alcune parti del testo: ad esempio, le traduzioni di Cheung Yik-man<sup>17</sup> e di Yang Xianyi e Gladys Yang<sup>18</sup> si concentrano sui capitoli 43-50, relativi alla battaglia delle scogliere rosse.

La versione di Brewitt-Taylor rimane l'unica traduzione completa in inglese fino al 1991, anno in cui Moss Roberts presenta una sua traduzione dell'intero romanzo, intitolata *Three Kingdoms: a Historical Novel*<sup>19</sup>: in essa l'autore afferma di aver sostituito il sottotitolo *Epic Drama*, presente nell'edizione ridotta, con *Historical Novel*, termine che in sé riunisce entrambi gli elementi Ming e Han che sono alla base del *Sanguo Yanyi*<sup>20</sup>. Nella sua ultima edizione, Roberts ha aggiunto del materiale per facilitare il lettore nel passaggio "from one section of the novel to another"<sup>21</sup>. Ma nonostante i cambiamenti necessari richiesti da una versione ridotta, Roberts ha preservato il titolo e la struttura generale della sua edizione completa.

Come si è potuto notare da questa breve panoramica sulle varie traduzioni relative all'opera, la maggior parte di esse presenta solo piccole parti del romanzo, per il semplice motivo che intraprendere un lavoro di traduzione completo risulta essere compito di estremo impegno.

In questa sede si farà breve cenno alle differenze sostanziali fra le due traduzioni inglesi del *Sanguo Yanyi* più note ai lettori in quanto le uniche complete: quelle di Brewitt-Taylor e di Moss Roberts.

Notevoli sono le differenze tra le due traduzioni, e la più completa sembrerebbe essere quella di Roberts, *Three Kingdoms: a Historical Novel* per differenti motivi:

è arricchita da molte note, derivanti da varie fonti, dalla storia così come dalla tradizione, e da numerose e utili mappe relative alle battaglie raccontate nel testo. La traduzione di Roberts è più recente e, quindi, utilizza il moderno sistema di traslitterazione dei nomi, il *pinyin*. Oltre alle caratteristiche sopra descritte, la struttura dell'opera di Moss Roberts prevede anche un *foreword*, scritto da John S. Service (1909-1999), una cronologia degli eventi principali, una lista dei personaggi, una ulteriore lista di titoli, termini e cariche utilizzati nel romanzo e un commento finale.

Altro elemento interessante è l'utilizzo degli *style names* per molti personaggi. Ogni personaggio introduce se stesso con un nome composto da tre parti: cognome, nome e *style name*, un nome cinese *di cortesia*, una sorta di pseudonimo. Nel primo capitolo della traduzione completa di Roberts, l'impiego di questo nuovo elemento è evidente nel momento in cui sono presentati i personaggi principali dell'opera. Il personaggio di Liu Bei, ad esempio, è introdotto con lo *style name* di Xuande<sup>22</sup>, termine che voleva sottolineare la qualità che distingueva il personaggio dagli altri, vale a dire la virtù che lo rendeva degno di regnare.

Patrick Hanan sostiene che la traduzione completa di Roberts, a differenza di quella *abridged*, sia scritta in un "lively English"<sup>23</sup>, mentre Anthony Yu la considera come un lavoro di "surpassing excellence and impeccable scholarship"<sup>24</sup>. Yang Ye afferma che Moss Roberts è riuscito a mantenere intatto il vigore e l'atmosfera del testo originale e che la sua traduzione è molto attendibile. Inoltre, aggiunge che questa traduzione sostituisce quella di Brewitt-Taylor, con la capacità di restare sulla scena per molti anni a venire<sup>25</sup>.

La traduzione di Brewitt-Taylor, *Romance of the Three Kingdoms*, è più antica e non fornisce alcuna informazione che possa rendere più accessibile l'originale; non prevede note né mappe e sembra contenere molte imprecisioni<sup>26</sup>; ciò nonostante, l'opera è scritta in uno splendido stile letterario<sup>27</sup>. Yang-Ye, inoltre, sottolinea che la traduzione di Brewitt-Taylor "is generally faithful to the original"<sup>28</sup> e l'inglese è "smooth and readable"<sup>29</sup>. Tuttavia, l'interpretazione di "yanyi" come "romance" è stata criticata dal successivo traduttore del romanzo, Moss Roberts, il quale pensa che il termine denoti "a world removed from reality"<sup>30</sup>.

I due traduttori si sono concentrati su alcuni aspetti trascurandone inevitabilmente altri. La traduzione del 1925 di Brewitt-Taylor è più "reader-centered"<sup>31</sup> e spinge "the writer toward the reader"<sup>32</sup>. Come specificato nelle note alla traduzione, ad esempio, l'autore semplifica i nomi di alcuni personaggi per alleggerire "the burden on the target readers' memory"<sup>33</sup>. La traduzione di Moss Roberts, che sembrerebbe avere una fisionomia più accademica, è invece "author-centered"<sup>34</sup> e in molte occasioni Roberts ha deciso di non prendere in considerazione l'elemento musicale del testo cinese. Molto spesso, quindi, entrambe le traduzioni inglesi non vanno oltre la staticità della pura descrizione dei caratteri, perdendo preziosi elementi linguistici che arricchiscono l'originale.

## Translating *Sanguo Yanyi* and Other Classical Chinese Works An Interview with Florence Woo

### Why do you think it is so interesting to translate again some chapters or poems from *Sanguo Yanyi* or other classical Chinese works?

A re-translation is interesting to the extent that it brings a new insight or understanding to the original work.

There are two parts to the issue. The first one is the translator's personal understanding of the original text. The text on its own is already written. But different readers have different interpretations of the text, depending on their background, their understanding of the language, etc. Even if you pick any popular novel in, say, English, and ask a bunch of different readers about it, everyone may explain the novel differently to you. Some may think the theme of the novel is A, while others think it is B.

Different translators, then, bring a different flavour to the text depending on their background. While the *Sanguo Yanyi* is rather straightforward – the language used is different from Modern Chinese, but similar enough that most people now can read it (like how most English-speaking people today can read Shakespeare, even though the language is different) some of the older texts, such as the historical records (*Sanguo Zhi*), are more difficult to read. Even professional researchers disagree on the exact meaning of certain passages. Some phrases might mean more than one thing.

Therefore, there will be variability in the translations as different translators favour one interpretation over the other.

The second issue is with the expression. Although all languages are equally expressive (a basic tenet of modern linguistics), the ways in which different languages express a particular thing often don't match up nicely. A translator must do his or her best to represent the idea in the target language, in a way that is accessible to the audience. For example, if in the original Chinese text a word means something but also has a negative connotation, and there isn't a word exactly like that in English, the translator must find a way to convey in the text that there is a negative association with the thing being discussed. Different translators may find different ways.

Actually, there's a third thing, which is artistic value. The *Sanguo Yanyi* is a work of art, and so are poetry, etc. The translation must also be a work of art that is at the same time faithful to the original. It's kind of like how TV and movie producers keep making new mini-series or movies based on the same novel, but with each new production they shed new insight into the original text and bring the text to life in a different way.

In short, no translation is absolutely 100% faithful to the original. You can't see the full original text via a translation, but different translations let you view it from different perspectives and come to a closer understanding of what the original must be like.

**In your opinion, do you think that previous English translations are in a way not close to the Chinese text?**

Yes. There are many differences. They include omissions of certain names (Brewitt-Taylor has a tendency to omit names of minor characters that appear and die in the same sentence), inclusions or omissions of poems in the text, explanations of certain things that are not in Western culture, etc. Your best bet is to either find an existing scholarly work that talks about this, or drop the question. I doubt very much you can explain this topic very well without access to the original Chinese text.

**Which aspects of the Chinese cultural heritage do you want to stress and highlight with your personal translations?**

The bulk of my work was on the historical records. I have no intention of stressing anything except for historical accuracy (i.e. explaining to the reader as precisely as I can what the original text says).

With poetry, I've taken a fairly literal approach generally because my goal is really to let readers know "Cao Cao did think about such and such a thing" or "Cao Zhi was really concerned about this and that".

I've also experimented with various forms of English poetry in which to frame my translations. What's considered poetic and artistic in Chinese literary tradition is not the same as in English, so for English readers to understand those pieces as works of art, I had to make sure that the way I present the poems is at least somewhat like an English poem. But it's really a personal debate I have with myself a lot. ("Should I be literal, or should I be artistic?").

**What is your main intention? Is it to reveal, perhaps, Chinese old and cultural traditions to Western readers?**

I'm a very selfish person. My reasons are all personal. I enjoy reading about the *Three Kingdoms* and I wish I have people with whom to discuss the story. However, I live in an English-speaking country and most of my online interactions have been with English-speaking folks. Translating the material means I can have other people read it and we can talk about it.

The other part is that I enjoy doing the research that goes hand-in-hand with translations. When I read the *Sanguo Zhi*, for example, I *think* I understand the words, but there are sometimes parts that I don't know for sure. Some parts are vague in the text and not everyone agrees on what they mean. But having to translate them means I have to pick one interpretation. I don't know about the other people who have posted translations online, but I consult not only the original text, but a wide range of resources to make sure that I get the meaning exactly right. This is personally rewarding to me.

## The Development of Graphics in the Shenzhen Book Production

Simonetta Fiori, Università di Roma Tor Vergata

In 1992 Den Xiaoping said: “To get rich is glorious”<sup>1</sup>. Since then, our Western vision of the old China of bicycles and Little Red Books has been replaced by a more modern one, made of mobile phones and capitalism. During the past twenty-five years, owing to social reforms, China has had a rapid development and the once small, poor towns have now turned into *megalopolises*. This is the case of Shenzhen, just forty kilometres north of Hong Kong.

Industrialization, progress, avant-garde technology and urbanization are the keywords for such a spectacular, dramatic revolution. The present work will examine the incredible transformation of Shenzhen from a poor fishermen village to one of the biggest building sites in the world, focusing on the development of graphics, printing industries, publishing houses and the use of modern machinery.

Aborigines started to occupy the area of land where Shenzhen is situated nowadays as early as 6,700 years ago in the Neolithic Age. Shenzhen, as a settlement, has a history of 1,673 years. Its name dates back to 1410, during the Ming Dynasty, when local people called the drains in paddy fields *zhen* or *chong*. Since this is an area rich in rivers, streams and deep drains in the fields, the place was named *Shenzhen*, which means “deep drains”<sup>2</sup>. It became a township during the early Qing Dynasty. Other names for Shenzhen are Roc City and Pearl River City. In prehistoric times it was a base for the sea-faring Baiyue Tribe (Prehistory-214 B.C.). Historically it derives from Bao’an County (331-1573) and it was an important hub for maritime trade in South China. Rich in salt, spices and pearls (during the Yuan Dynasty), Shenzhen became a renowned place.

In modern times, following the Treaty of Nanjing, agreed between China and Britain (1842), Hong Kong island was occupied by the British. About 18 years later, in 1860, the Kowloon Peninsula was ceded to the British by the Convention of Peking. In 1889 the Qing Dynasty Government leased the New Territories to Britain for 99 years. From that moment on, 1,055.6 square kilometres were separated from Xin’an County (another definition for Shenzhen in times gone by). In March 1979, the Central Government and Guangdong Provincial Government renamed Bao’an County Shenzhen City. In August 1980, following the reforms promoted by Den Xiaoping, the Standing Committee of the National People’s Congress (NPC) approved the establishment of a SEZ (Special Economic Zone)<sup>3</sup> in Shenzhen. Part of the reform programme focused on beating any competition by sending poor quality-low cost goods, made by underpaid labor, to Western markets. After gaining the status to be a vice-provincial city (1981), Shenzhen was given the rights of a provincial-level economic administration (1988). Since 1992, the city’s Municipal People’s Congress, its standing Committee and the Municipal Government have been allowed to draft local laws and set local regulations. At present Shenzhen has a population of more than 13 million inhabitants and it is divided into seven districts. Since the ’90s, Shenzhen has become an enormous urban conglomerate full of firms and plants, mainly inhabited by skilled, talented young people and artists from all over China and the rest of the world, all of them looking for their chance in life, willing to become rich and famous. A great deal of academic courses have therefore

been created in order to offer a more specialized vocational training. Shenzhen is one of the country's leaders in press and publishing. The city has 14 newspapers and 40 magazines, one comprehensive publishing house, three audio/video publishers and about 88 correspondent offices of mainland and Hong Kong journalists. It is among the leaders in general design, production scale and strength, printing equipment and technology, enterprise management and product quality.

According to a survey, in 2004 Shenzhen published 821 kinds of books and 828,07<sup>4</sup> million copies of papers. The Press industry is in the lead, the total cultural industry GDP is increasing and about 220,000 people are employed. Shenzhen is therefore increasing investment in the young city's cultural sector, since it has long been considered a cultural desert where its residents, mostly immigrants, have little city culture to enjoy. In fact, according to a government report, Shenzhen has the largest floating population and there is a huge gap between the city's poor and rich. For unskilled labourers culture is considered a luxury, while white-collar professionals seem to be too busy to be interested in it. To overcome all this, in recent years the local government has invested over 3 billion yuan on culture-related infrastructure construction and the metropolis now hosts an arts centre with a music hall, a library, a theatre and a television station. The culture industry has been booming since 2004, after a national cultural reform begun in 2003. The *revolution* in book production has facilitated reading, as Shenzhen Book City and the presence of automated library machines placed in front of the new library building testify.

Shenzhen's boom is obviously not an isolated case. Printing and graphic arts industry is closely related to the nation's economy. It is being estimated that the printing industry in China is set to make up 2.5% of the GDP in 2010. Unlike the West, which is relatively behind, many coastal areas including Shanghai, Guangdong, Beijing and Shenzhen itself are the most concentrative regions for printing and graphic arts industry in China. The highest number of enterprises and the highest net value of fixed assets are recorded in Shanghai, while Beijing has more advantages in the field of book printing. Industrialized modern China's success in the printing industry (and not only) is also due to innovative methods; mid- and low-end printing equipment and materials in China are already self-supplied, and part of domestically made products are now even exported to overseas markets, while the high-end printing equipment and materials still rely on import. There are about 500 press manufacturers in China, and the massive growth in digital presses is due to the country's attempt to be competitive with the world movement demand in printing.

Transformation of traditional printing industries by using high technology has made breakthrough. In the 1980s the industry widely adopted the more advanced technology based on computerized laser photo typesetting and offset press, after eliminating the *Hot Process* based on metallic type and casting, which had been used for more than one and a half century. Laser photo typesetting system was invented by Professor Wang Xuan of Beijing University's Computer Research Institute. His new system replaced traditional letterpress printing. China, as the birthplace of printing, launched an important research project, which mainly focused on Chinese character processing. Wang had a fourth-generation laser photo-typesetting system instead of making a transition from the second and third generations of photo typesetting; as to the difficulties of publishing Chinese characters, he invented the high-efficiency compression and restoration method. His invention has been hailed

as the greatest within the 1000-plus years after the invention of movable type printing in Chinese printing history. In 1987 the typesetting workers of the *Economic Daily* used his computerized invention for the first time, leaving behind the low-efficiency and poisonous letterpress printing. In 1988 Professor Wang Xuan formed a Chinese-language newspaper editing and a publishing system using large computer terminals; a Chinese-language laser typesetting system for colour printing, a teletransmission publishing system and a management system for news collection and editing. Moreover, manual operations were replaced by phototypesetting and electronic scanning, the first computerized systems. The most revolutionary innovation has been the introduction of photocomposition machines for setting type by photographic means.

Today China makes use of the most advanced machinery, mainly from Germany and Japan, such as press console monitors, print copy monitors, binding machines, laser image setters (evolution of the photo-typesetter) and Heidelberg speedmaster CD10 four-colour-type. China seems to be the hottest place to do offshore printing. At present it has some 180,000 printing plants with 3,400 million workers. Within the 92,400 printing houses, state-owned and collective enterprises take up 40%. Their biggest advantage is their very low prices, which explains why most of Western products, from books to newspapers, are printed in China (books that require a lot of details and are therefore very costly to produce are sent to China). Where China needs to go up the value chain is in the stage before a document is printed. The same happens for design: China's goal is to be first not only in making goods, but also in designing them. According to the Chief Art Director of the Shanghai General Literature and Art Publishing House Book, design is regarded as a process of artistic creation, since designers read the book first, digest the information and then use it to produce their own artworks, so that when readers hold a book, they can enjoy everything of it, from its weight to its scent, they can listen to the sounds when flipping its pages, and even see through textures of the paper and breaks between each character. China has recently won international book design awards, something new for the country's publishing industry.

To come to a conclusion, Shenzhen's success is due both to the use of technological innovations and the presence of many young artists attempting to blend the heritage of Chinese culture and Western culture, as witnessed by the exhibition held in London at the V&A Museum from 15th March to 13th July 2008, *China Design Now*. In the section dedicated to Shenzhen, "Shenzhen, Frontier City", all the posters, books and other typographic elements displayed were permeated with deep cultural references, Chinese mythology and symbols. In her essay about the exhibition and Shenzhen in particular, Lina Unali is literally fascinated by the presence of these young artists who offer a new conception of art, at the same time elitist and popular. They found their experimentations on the implications of Chinese characters and create new ideas for graphic design...<sup>5</sup> As we can read from the catalogue of the exhibition, these Chinese types are characters that can be either pictograms, ideograms or the combination of multiple parts. A Chinese character is both visually and semantically rich and many of them have an element indicative of a general category of meaning, as, for example, the element meaning *water*, which appears in every character related to water. "For many Chinese designers these unique qualities of the Chinese character, together with the tradition of calligraphy as the highest form of fine art offer resources to create something both Chinese and contemporary"<sup>6</sup>.

## The Influence of American Arts on Chinese Performances

Silvia Di Cicco, Università di Roma Tor Vergata

Last year Parco della Musica Auditorium<sup>1</sup> in Rome hosted the “Cina ViCina” (China is near) Festival, entirely dedicated to the art, culture and tradition of the world’s most populated country.

The “Cina ViCina” Festival took the public on a remarkable journey to the heart of a great country. Poetry, music and theatre, physical culture and amusement were the main subjects of the event. The Festival attracted over three hundred participants from that country. They presented to the public a selection of drama, performances and concerts, dance and traditional Chinese Opera, including pieces never heard before in Europe such as the piece of writing *Poet Li Bai*.

Chinese performances were influenced by American arts, and in particular the reinterpretation of the play entitled *Poet Li Bai* is a remarkable example.

Li Bai<sup>2</sup> was a Chinese poet, as important in the Chinese cultural consciousness as William Shakespeare is in the English speaking world.

At the age of 24 he left home for a period of wandering, after which he began to write poetry. In 742 he arrived at Chang’an, the Tang dynasty capital and he was accepted into a group of distinguished court poets. In 756 Li Bai became an unofficial poet to the court of Prince Lin, the Emperor’s 16th son. The Prince was soon accused of intending to establish an independent kingdom and was executed; Li Bai was arrested and imprisoned. In the summer of 758 he was banished to Yelang. He returned to Eastern China, where he died in a relative’s house, though a popular legend says that he drowned when, sitting drunk in a boat, he tried to seize the moon’s reflection on the water.

He was with Du Fu<sup>3</sup> one of the two greatest poets in China’s literary history during the Tang dynasty. He wrote about 1,100 poems. Some of his 1,100 poems survived and are noted for their rich imagination, fantasy, Taoist and alchemical interests. He was celebrated as “The Immortal Poet”.

The idea of creating a play about Li Bai was realized in New York in May 2007 by the playwright and the interpreter at the United Nations, Diana Liao, whose desire was to write a libretto based on the life of the poet. The international composer Guo Wenjing<sup>4</sup> transformed this idea into a 90 minute opera for the 20th anniversary of Asian Performing Arts Colorado of which Martha Liao, Diana Liao’s sister, is the President<sup>5</sup>.

The libretto intended to explore the poetry and the legends of Poet Li Bai’s life, trying to capture the essence of the artist and the man, and to create a balance between his life and art. The opera recreated the bleak scenario of Li Bai’s exile, as well as his genius as a child and as a grown up poet. The devotion to the Moon, and the love for wine were Li Bai’s obsessions.

The work, originally written in English and then translated into Chinese, takes place during a night on a houseboat. The poet (actor Tian) contemplates his life during verbal exchanges with his two muses Wine (tenor Zhou Hao) and Moon (soprano Jing Huang). Li Bai is described in his final hours when the interior monologue with Wine and Moon represents firstly his base, earthly urges and secondly his spiritual yearning.

We show his frailties, his feelings, his failings, his desires. He is a normal human being. There is a touch of sadness here. He's lived out his own dream. There is a melancholy but not tragedy. The opera subtly investigates the contrast between modern man and ancient man, between Chinese and American Ideals. We all have common points and it's important to share them<sup>6</sup>.

Finding a connection with American arts is not easy. Both the actors and the composer studied in the US: the work looks like an East-West hybrid because it follows Western formulas with Asian inflections. The key to understanding their background lies in their education in a milieu which was always Chinese and American.

As regards the influence of American theatre, one of the most important elements in the play is the stage setting. It can be seen in two ways: minimalist, according to the American and European tradition, and rich, following the reinterpretation of the Chinese culture. The unadorned platform meant to be the deck of a boat, in contrast with the elegant costumes which are daringly simple and refined. Another extremely relevant element is what is called the Asian Chorus, which is incorporated in an inventive way, often used as another member of the Orchestra: it creates a kind of action where none takes place.

In addition, the composer combines the soulful sound of the Chinese bamboo flute with the traditional Western orchestra set in a pit. The sound reveals itself in unexpected ways, with clipped, abrupt endings to phrases and sudden slides up and down in pitch.

The main character sings in the Western style, while the muse of poetry, the Moon, sings according to the style of Beijing Opera. All elements come together in a great performance.

## ADAPTATION

*Adaptation* is the process whereby a population becomes better suited to its habitat<sup>7</sup>. In literature, it is the modified version of a work aimed at making it compatible with different expressive means.

There are many different uses of adaptation. Even within single disciplines, the concept of adaptation has different meanings. In the present work there is the confluence between two great cultures: the modern American culture and the Chinese one. In *Poet Li Bai* the Chinese artist absorbs the American culture. This appears both in the field of opera and in the field of modern music.

These performances<sup>8</sup> are the results of the adaptation of the Chinese models. In order to understand this subject, it is necessary not to forget that China is a rich, complex nation that is trying to show what Chinese people learnt in the US.

Consequently they have to adapt translations and performances to the American taste and knowledge, not similar to the Chinese system.

As regarding theatre, they prefer adaptation to literal translation when staging Western plays, often converting them into local settings, familiar to the audience.

What in synthesis has been done is the adaptation of the Chinese culture to the American culture, and through the American culture, on the part of Chinese authors.

## **Analysis of “Cina ViCina” at the Parco della Musica Auditorium in Rome (June 2008)**

Monia Grauso, Università di Roma Tor Vergata

The Parco della Musica Auditorium in Rome presented a festival entitled “Cina ViCina” from May 23rd to June 8th 2008. This international event promoted by the Chinese government in Europe before the 2008 Olympic Games, was one of the most important European initiatives dedicated to China and the first great review on Chinese culture ever organized in Italy.

For fifteen days, the Auditorium was transformed into a Chinatown; actually in all of its rooms several performances took place. The programme began with traditional Chinese theatre and dance to modern Chinese music. Among the new independent musicians present at the festival, the figure of Liu Sola stood out. Sola is one of the most significant composers, authors and vocalists on the contemporary scene with an elective affinity for free jazz and blues, and with an unforgettable voice with Chinese roots. Trained as a classical composer at China’s prestigious Central Conservatory of Music in Beijing, Sola rejected the path of classical composer and after graduation, during a visit to the US on a writing fellowship, she was introduced to blues and jazz music for the first time. This encounter would change her life forever. Through her better understanding of jazz, Liu discovered similarities among Chinese story-telling traditions, folk music and blues. Subsequently Sola began a passionate study of both blues and jazz and started to develop her unique style of Chinese blues.

Since China uses several different types of instruments, such as zithers and flutes (introduced to the country from central Asia), it is easy to understand the importance for Sola to mix these traditional instruments with Western ones.

In order to fully comprehend traditional Chinese music, one must bear in mind that music was considered an art aimed at improving youth’s education and part of a complex cosmological system; indeed the very stability of the Empire was believed to depend on the perfect execution of music.

The Chinese musical system is explained in the Liji “Memorial of rites”<sup>1</sup> through the notes/concepts of Gong (palace), Shang (deliberation), Jiao (horn), Zhi (test), Yu (wing), which correspond to other groups of five factors that in turn characterize cosmos and life.

For example, according to this philosophical-musical system, the note gong (F) corresponds to the following: the earth element, the cardinal point centre, the colour yellow, the sweet taste, the heart, the number five and the function of the emperor. The magical meaning attributed to the sounds, could explain certain peculiarities about traditional Chinese music and its slow pace and rhythm.

During the Qin dynasty<sup>2</sup> music was denounced as a wasteful pastime; almost all musical books, instruments and manuscripts were ordered to be destroyed. Despite this severe setback Chinese music experienced a renaissance during the Han dynasty, when a special bureau of music was established to take charge of ceremonial music. A known Chinese proverb says that: “If you want to know if a county is well governed, you need to listen to its music”<sup>3</sup>.

So nowadays Liu Sola has been striving to revitalize the instruments and roots of

Chinese music by mixing them with traditional sounds from other countries. During the “Cina ViCina” Festival she presented the “Soul Sister Concert”, a mix of all her pieces starting from her first album entitled “Blues in the East”. Released in 1996, it is a fusion of Asian and African-American traditions, blending elements of funk, blues, R&B, techno with oriental opera and Chinese folk music. The motley crew performing on the album includes the pipa (a traditional Chinese stringed instrument), jazz vocalist/keyboardist, a drummer, a rapper and a story-teller. The album is based on two Chinese parables: “The Broken Zither” and “Married to Exile” which tells of a Chinese Emperor’s mistress who is betrothed to a Mongolian chieftain as a peace offering. “Blues in the East” climbed to number nine on the Billboard world music charts.

After finishing it, Liu wrote musical scores for several films, plays, tv and drama productions and won several major national awards. She has also composed many pieces of modern theatre and modern dance music.

Liu has continued to explore a diverse range of music forming an all-female Pink Floyd influenced rock band. Despite her popularity in her native country, Liu left China and went to London in 1988, where she continued her work as a writer, singer, composer and dramatist. She started a reggae band (called Sola) with British, Japanese and Chinese musicians. Inspired by the music of Otis Redding and Aretha Franklin, Liu returned to the US, two years later, to spend time in the Mississippi Delta, meeting and playing with scores of blues musicians. She made her permanent home in the United States after being accepted into the University of Iowa’s International Programme.

In 1999 Liu produced her second album in the US titled “China Collage”. Again, the album is a fusion of Chinese folk music and jazz, blues and rock’n’roll. Some music critics say Liu’s work is just Chinese music gone “swing”. “That’s exactly what I want in Chinese music”, she says, her body swaying lightly. When swinging, she says “I feel air flow in different parts of my body. I call that ‘Nengliang’, energy of life. That’s what black people refer to as soul”<sup>4</sup>.

Liu Sola returned to China in September 2000 and she founded the New Folk Big Band, the first-ever Chinese folk jazz fusion big band. Teaming up with the top Chinese instrumental virtuosos, the performance was an instant success with media and critics. The debut concert was a revelation to the Chinese and international audience, as it represented the first successful attempt to create a new Chinese improvisational music. The New York Press referred to Sola as “the only Chinese artist who would qualify to ply the New Orleans Jazz Festival”, and cited her ability to “wander from echoes of Chinese opera to simple folk-like melodies”<sup>5</sup>.

She also represented China at the Seoul Festival for the Olympics, and she collaborated with Memphis-based blues musicians to record what is perhaps the first ever Chinese blues song: “Reborn”. Nowadays Liu continues to be active as a musician as well as a composer; in New York she formed an international soloist band “Sola & Friends”, merging jazz, rock’n’roll and Chinese roots music. The band consisted of traditional Chinese and American jazz-rock musicians and became a cultural meeting point.

Liu has been concentrating on traditional Chinese folk music since 2005, yet her exploration continues to fashion contemporary sounds from traditional Chinese instruments and explores new vocal expressionism.

Besides being a word-class musician, Liu Sola is also a famous writer. In fact her

experiences in London also helped shape a full-length novella entitled *Hun Dun Jia Li Ge Leng*, in English *Chaos and All That*<sup>6</sup>. This novella was first published in Hong Kong in 1991, and only became available in China in 1994, and has been acclaimed as the first great work of Chinese fiction written in exile. The English translation, by Richard King, was awarded First Prize for translation by the British Comparative Literature Association<sup>7</sup>. Mr King explains in a postscript to the translation that “hundun” is an ancient term for the primordial chaos that preceded all things; “Jia” means “plus” or “and” while “Li ge lend” are syllables often used to vocalize instrumental accompaniment for operatic singing: a Chinese version of the notes C, D, E, but in Beijing slang the word has come to signify old and unhip people who like opera. In Chinese it is a superb title for a novella that mixes profanity, political jargon, classical and operatic Chinese references, cultural slogans and rock lyrics. This novella is a collage of memories, narrated in the stream of the protagonist Huang Haha’s consciousness. The protagonist is an immigrant Chinese artist in London, but most of the novella concerns memories of events in Beijing. This quick-witted novel has created a brilliant kaleidoscope drawn from colourful fragments of widely divergent worlds.

But Liu Sola established her place in the history of modern Chinese literature with her first novella *You Have no Choice*<sup>8</sup> which documented the relationship between students and teachers at the Conservatory and expresses the attitudes and confusion of the post-Cultural Revolution generation. This work received not only high critical praise but also became cult reading for the young generations. *You Have no Choice* won the 1998 Chinese National Novella Award.

In the same year her novella *Blue Sky Green Sea*<sup>9</sup> was translated into English and performed as a rock opera with the Chinese Central Symphony Orchestra and rock band. Liu Sola affirms that “Compared to literature, which can control you for a while, the blues gets into your blood, controlling you for the rest of your life. It helps you discover something instinctive and essential about yourself”<sup>10</sup>.

Liu deems that a creative artist should always have questions in his/her mind, “through this questioning process, you capture the history behind the piece. Only when you know the things behind it, can you properly interpret the piece, or at least deal with it well technically”<sup>11</sup>.

Now based between Beijing and New York, Liu still has many unsolved questions. To answer them, she says, “I have to constantly be on the road. Some answers you can find by reading, some you can only get from music”<sup>12</sup>.

## **L'umanità naviga sul fiume Yang Tse. Corrispondenze fra il racconto *Il Piccolo Taoshi con immagine dell'affluente giallo* di Lina Unali e i film *Still Life* di Jia Zhang-Ke e *La Stella che non c'è* di Gianni Amelio**

Daniela Coramusi, Università di Roma Tor Vergata

Il seguente studio si configura come il proseguimento e l'approfondimento di un percorso di riflessioni legate al tema della Grande Diga sul fiume Yang Tse, iniziate con la lettura dell'intenso racconto di Lina Unali, *Il Piccolo Taoshi*<sup>1</sup>, pubblicato nel 2005.

Nel settembre 2006, il film di produzione cinese *Still Life* di Jia Zhang-Ke<sup>2</sup> ha vinto la sessantatreesima edizione del Festival di Venezia<sup>3</sup>. La sua vittoria è stata una sorpresa sia per la critica che per il pubblico presenti alla rassegna: secondo i pronostici, infatti, il Leone d'Oro sarebbe dovuto andare al film di Gianni Amelio<sup>4</sup>, *La Stella che non c'è*, anch'esso di ambientazione cinese<sup>5</sup>.

La prima pellicola si svolge interamente lungo le rive del fiume Yang Tse, e tratta delle conseguenze della costruzione della Grande Diga, così detta della Tre Gole; nella seconda, una lunga parte del viaggio del protagonista italiano si svolge lungo lo stesso fiume, e la navigazione nei pressi della Diga rappresenta una delle scene centrali del film.

Le ovvie differenze di modalità espressive fra prosa e cinema non permettono un vero e proprio paragone fra le tre opere che, d'altra parte, perseguono finalità talvolta simili, talvolta diverse. Eppure, fatte le debite premesse, e dopo esserci avvicinati a queste singolari produzioni artistiche attenendoci a metodologie analitiche necessariamente distinte, l'esperimento di accostarle l'una all'altra mostra sorprendenti corrispondenze nella trattazione del tema, nell'atteggiamento mentale e affettivo assunto dagli autori nei confronti della Cina; e ancora, rivela impreviste somiglianze nell'uso del mezzo espressivo.

La scena d'apertura di *Still Life* è un lungo, commovente piano sequenza su persone di ogni età che affollano un'imbarcazione che naviga lungo lo Yang Tse: l'occhio della cinepresa si posa con grande lentezza sui viaggiatori che parlano, mangiano, fumano, sullo sfondo delle acque. Il regista ci comunica immediatamente un senso di comprensione e ammirazione per questa umanità variegata, semplice e paziente che scorre davanti a noi.

L'italiano Gianni Amelio si accosta alla Cina con uno sguardo indagatore, che non rifugge dagli aspetti più sgradevoli del degrado causato dal progresso economico e sociale, eppure la sua visione è anche quella turbata e partecipe del protagonista del film: l'operaio Vincenzo Buonavolontà, interpretato da un magistrato Sergio Castellitto. Il personaggio si muove spesso a disagio in una terra tanto lontana, ma è in grado di provare rispetto ed empatia per persone straniere ma non estranee.

L'indagine di Amelio, disincantata e insieme ricca di amore, ricorda da vicino quella dell'indimenticabile e splendido documentario del 1972 *Chung Kuo, Cina* di Michelangelo Antonioni<sup>6</sup>.

Nei due film presi in esame le immagini similmente accurate e partecipi della Cina trovano il loro corrispondente nelle parole del racconto di Lina Unali; qui, una

giovane docente visita la nazione con occhi attenti, mente aperta e cuore benevolo. Leggiamo, per esempio, che:

[la protagonista] aveva voluto riattraversare l'amato paese per il quale interesse e affetto erano tanto cresciuti negli anni<sup>7</sup>.

L'osservazione e la conoscenza vanno di pari passo con il procedere fisico. E di viaggio, attraversamento, ricerca si parla nelle tre opere: in *Still Life* il minatore Han Sanming dalle regioni del nord scende verso sud, navigando poi lungo lo Yang Tse, fino al villaggio di Fengjie, ormai quasi interamente sommerso dalle acque a seguito della costruzione della Grande Diga: in quel luogo desolato va alla ricerca della moglie e della figlia che non vede più da sedici anni. Nello stesso posto giunge anche l'infermiera Shen Hong, che cerca invece il marito, dal quale è separata da due anni.

Nel film di Amelio l'operaio Vincenzo Buonavolontà parte per la Cina per portare una centralina, da lui riparata, alla ditta che ha acquistato un altoforno italiano pericolosamente difettoso. Dopo l'arrivo a Shanghai, molto del suo percorso alla ricerca della nuova sede dell'impianto si svolge lungo il grande fiume, da Wuhan a Chong Qing.

La giovane insegnante del racconto di Lina Unali comincia la sua navigazione con intenzioni prevalentemente turistiche e conoscitive. Si imbarca a Chong Qing, per dirigersi verso la Grande Diga.

Le peregrinazioni dei personaggi delle storie assumono quindi, in maniera più o meno consistente, l'aspetto di un viaggio per acqua, capace di caricarsi delle innumerevoli valenze che l'immagine comporta.

Jia Zhang-Ke sembra sottolineare l'aspetto dell'irresistibile fluire dell'energia vitale e dell'*impermanenza* dell'esistere in tutto il film, con le continue immagini di imbarcazioni commerciali e turistiche, sempre colme di gente, che gremiscono lo Yang Tse: i passeggeri, con i loro carichi di dolori e aspettative, si adattano con pazienza alle trasformazioni causate dalla modernizzazione. La precarietà appare un aspetto sostanziale della vita, anche nel campo dei sentimenti, e ad essa bisogna far fronte come si può.

I due protagonisti, alla ricerca dei loro affetti, trovano due soluzioni diverse, forse entrambe accettabili, forse entrambe giuste: l'infermiera sceglie di lasciare definitivamente il marito; il minatore rivede, dopo enormi difficoltà, la moglie, e con lei riprende la vita matrimoniale.

In *La Stella che non c'è* il passaggio sullo Yang Tse permette a Vincenzo e Liu, l'interprete e accompagnatrice cinese, di parlare per la prima volta delle loro vite e di comprendersi. Il viaggio per acqua facilita la distensione e la condivisione delle proprie angosce, nella constatazione di non essere così differenti e distanti come credevano. Si è operato il primo riavvicinamento fra culture lontane.

Anche in *Il Piccolo Taoshi* il percorso fluviale non è solo fisico, ma anche culturale, mentale e sentimentale. Alcuni delicati e sapienti cenni della scrittura collegano la piacevole crociera ai grandi temi della cultura occidentale: echi di racconti biblici e di altre storie archetipe percorrono il racconto lieve in apparenza, ma denso di significati profondi.

L'arrivo alla Diga viene, per esempio, così descritto:

La nave finalmente giunse alla Grande Diga, all'immensa costruzione di cemento perfettamente sagomata e tripartita, presso cui ogni imbarcazione si ferma e getta l'ancora, prima di passare, al sollevarsi delle acque, dall'altra parte<sup>8</sup>.

Quelle acque, che si sollevano e che consentono di passare dall'altra parte, a una nuova dimensione, a una nuova vita, richiamano alla mente quelle del Mar Rosso, che si sollevarono, nell'Esodo, "come un muro, a destra e a sinistra"<sup>9</sup> per permettere al popolo di Israele il passaggio a una condizione di libertà.

La Diga, dispensatrice di energia elettrica per province immense è, però, causa dell'allagamento di vastissimi territori, della scomparsa di migliaia di villaggi e di opere d'arte. La protagonista del racconto si rattrista nel riflettere su tali perdite, e nel prevedere il dolore che si abatterà su

una parte della popolazione della Cina, quella più debole e anziana, soprattutto, che non desiderava certo abbandonare per sempre il riquadro di terra assegnatole, in cui le proprie esistenze si rispecchiavano, da sempre fonte della propria sopravvivenza<sup>10</sup>.

Il linguaggio cinematografico permette un diverso respiro, concede una differente andatura espressiva. Per esempio, quella che Lina Unali definisce, con illuminante sintesi, una "alluvione forzata"<sup>11</sup>, compare con ampiezza nel film di Jia Zhang-Ke. Han, arrivato nel luogo dove una volta c'era la sua casa, può solo contemplare una distesa liquida dalla quale emerge qualche filo d'erba. Intorno a lui c'è solo desolazione, e molti manovali demoliscono in continuazione palazzi, per preparare il territorio alla prossima invasione delle acque; da principio allibito, viene informato da un anziano abitante del paese che

Fengjie è una città di 2000 anni smantellata in due<sup>12</sup>.

In *La Stella che non c'è*, quando Vincenzo e Liu navigano vicino alla Diga, l'uomo si entusiasma per la grandiosità dell'opera, ma la ragazza gli ricorda gli effetti negativi che tutto ciò comporta, osservando:

La canna da zucchero non è mai dolce da tutte e due le parti<sup>13</sup>.

Alla richiesta di spiegarsi meglio, risponde, nel suo italiano talvolta impreciso, ma estremamente efficace:

Le persone... hanno lasciato le case. Tutto quello che vedi sarà annegato<sup>14</sup>.

La trasformazione imposta a un così vasto territorio provoca non solo modifiche geografiche e umane, ma anche dislocamenti temporali. Nel film di Jia Zhang-Ke la successione cronologica sembra aver perso i suoi punti di riferimento: Shen Hong ha la visione di una casa diroccata che si trasforma in astronave e si distacca dal suolo; Han, invece, immagina di vedere, al tavolo accanto al suo, in un piccolo ristorante, due cinesi vestiti in antichi costumi tradizionali, mentre si divertono con dei videogiochi. Per tutta la storia, infatti, egli resta tenacemente convinto della necessità di conservare vivo il legame con il passato. Per un breve periodo, lavora,

suo malgrado, all'abbattimento di edifici, ma a un giovane operaio che partecipa con lui alla schizofrenica condizione di dover demolire per potersi mantenere in vita, dice:

Non dobbiamo dimenticarci di chi siamo<sup>15</sup>.

In *La Stella che non c'è* il rapporto con le origini viene rappresentato dalla casa della nonna che alleva il figlio di Liu, nell'ambiente pacifico di un villaggio che pare fuori della storia. Vincenzo esorta la ragazza a prendersi cura del suo bambino e a non rifiutare in blocco i valori che la vita tradizionale dei contadini rappresenta.

Lina Unali non ha a disposizione ampie scene per esprimere il suo pensiero, ma le sue immagini incisive ci comunicano un rimpianto per ciò che è andato perduto e insieme insistono sulla necessità di preservare ad ogni costo la linfa vitale della tradizione culturale. Così reagisce la giovane docente quando comprende pienamente gli effetti del programma della Grande Diga:

Auspicio il verificarsi di qualche evento imprevisto, non seppe bene cosa che [...] interrompesse la completa realizzazione del progetto, che lasciasse il fiume scorrere come nell'antichità mitologica e storica, come ai tempi in cui si svolge *Il Romanzo dei Tre Regni* intorno alle maestose Tre Gole, sfolgoranti sulla linea dell'orizzonte<sup>16</sup>.

A questa fase di sgomento, l'autrice trova, per la sua protagonista, un superamento che trae origine da una concezione di matrice asiatica. La pratica Taiji della Forma dei Cinque Elementi, che ella esegue alla fine del racconto, è un'attività che coinvolge corpo e mente e che avvia a una rinnovata maturità: in futuro, cercherà di accogliere con maggiore serenità tutti gli eventi della vita, poiché anche quelli più sgradevoli e dolorosi potrebbero avere una ragion d'essere nel ciclo vitale. D'ora in poi, infatti, avrà sempre coscienza del profondo legame tra l'individuo e la terra, e tra la terra e il cielo.

Una consapevolezza molto simile è presente nel finale di *Still Life*. Han promette alla moglie ritrovata di tornare fra un anno, portando i 30.000 yuan necessari a riscattarla da colui che l'ha rapita: recupera così il suo amore passato, impegnando una parte del tempo futuro in un lavoro pericoloso come quello del minatore. È disposto a correre questo rischio, e sa anche che per procedere nella vita occorre cautela, forza di volontà, concentrazione, proprio come fa il funambolo che Han contempla nella splendida sequenza conclusiva: una corda è tesa fra due palazzi in rovina, e su di essa avanza, in lenta progressione, un uomo in equilibrio fra terra e cielo.

Anche Vincenzo Buonavolontà si muove con lentezza e tenacia. Come in Italia, così in quella Cina "che non si immaginava così"<sup>17</sup>, egli appare solo, perché la storia, sia in Occidente che in Oriente, rischia di perdere i suoi punti di riferimento. L'unico mezzo per non smarrirsi è credere nella propria dignità di persona, nel valore del lavoro, nella necessità quasi religiosa di svolgerlo bene.

Il regista premia la nobile ostinazione del personaggio, che sembra fuori del tempo, ma che procede verso il futuro, facendolo ricongiungere alla fragile Liu. L'incontro fra due solitudini avviene in una pianura inondata di luce, fra orizzonti sconfinati di terre spopolate: la coppia si trova al centro di una vasta scena dove,

ancora una volta, cielo e terra si toccano.

Degna di nota, infine, è un'ultima somiglianza fra le opere, e riguarda lo stile adottato. Quello di *Still Life* è essenziale, scarno, pressoché documentaristico. In uno scenario quasi apocalittico, la macchina da presa si muove delicatamente e spesso resta immobile, a filmare particolari solo in apparenza insignificanti.

Lo stile di Gianni Amelio è altrettanto semplice e alieno da qualunque ridondanza verbale o di immagine, a metà strada fra finzione e documentario.

Lina Unali sceglie, per il suo racconto, una forma asciutta, minimalista, dove ogni parola, individuata con maestria tecnica e con grande sensibilità, risulta precisa e insostituibile in quel contesto, ma nello stesso tempo si carica di significati plurimi, di collegamenti culturali, di risonanze sentimentali.

Le opere mostrano, dunque, straordinarie similitudini tematiche ed espressive, pur nelle fondamentali differenze di intenti.

Lina Unali parte dalla metafora della navigazione sul fiume come viaggio della vita: in essa ci si arricchisce progressivamente di nuove conoscenze, ma si incontrano anche avversità e dolori per i quali, talvolta, non sembra esserci giustificazione. Il suo suggerimento per lenire tali mali è di natura culturale, ma consente risvolti affettivi: dobbiamo affacciarci ad altre culture, come per esempio quelle asiatiche, poiché sono in grado di indicarci una diversa via per cercare la verità, e possono rivelarsi un prezioso sostegno per affrontare la sofferenza.

Per Jia Zhang-Ke, gli uomini e le donne che navigano sul fiume della vita sono i tanti piccoli individui di cui la storia non tiene conto nel suo procedere, ma che cercano, ognuno a suo modo, di trovare una soluzione alle difficoltà esistenziali. Il regista, esaltando l'insopprimibile dignità dell'essere umano e la sua incredibile capacità di resistenza, sostiene la necessità di mantenere vive relazioni e solidarietà. Queste sono le risposte che egli propone, in un mondo in disfacimento.

Amelio giunge a conclusioni molto simili quando sottolinea la solitudine dell'uomo contemporaneo, ma celebra anche la nobiltà d'animo di chi crede nel lavoro, nei vincoli affettivi e in quelli morali. Egli proietta la storia e l'evoluzione del proletariato italiano su uno sfondo cinese, che pare, a volte, non esser tanto dissimile da quello europeo.

La costanza di Vincenzo che, nei momenti di depressione dice di non saper nuotare nel mare o nel fiume della vita, ma poi porta a compimento la sua missione, è identica alla testardaggine di Han Sanming nella ricerca della moglie.

Tutti e tre gli autori esprimono amore per la vita e fiducia nelle capacità di sopravvivenza dell'uomo: queste si esplicano nell'abilità di sviluppare conoscenza, adattabilità e tenacia, nell'alimentare legami con le proprie origini, nel cercare un giusto equilibrio all'interno di sé, fra se stessi e i propri simili, fra se stessi e il cosmo.

Le opere adottano, pur nelle differenze del mezzo artistico, un linguaggio fluido e avvolgente come le acque di un fiume, ma sempre misurato: la scrittura imagista di Lina Unali ha il suo corrispettivo nelle immagini controllate e talvolta spoglie, sia di Jia Zhang-Ke che di Gianni Amelio. Eppure, quanto più l'espressione è essenziale, tanto più si arricchisce lo scavo della realtà.

Forse la forma adottata è apparsa agli autori come l'unica adatta a riferire di problemi e significati così vasti, come la giusta via per presentare senza giudicare, senza pretendere di spiegare, ma con il solo desiderio di suggerire riflessioni, suscitare sentimenti di reazione, indicare eventuali soluzioni.

Ciò è stato possibile a tre menti sensibili e colte, che provano “interesse e affetto”<sup>18</sup> per la Cina e vedono in quella terra una metafora dell’intera umanità. È stato proprio questo affetto ad ispirare tre opere inconsuete e preziose.



Istanbul, Palazzo Topkapi, Servitori all'interno dell'harem (Foto L.U.)

## Lina Unali, *Viaggio a Istanbul*

Consuelo Caccianiga, Università di Roma Tor Vergata

La lettura coinvolgente e affascinante che scorre piacevole sulle pagine di *Viaggio a Istanbul* porta spesso il lettore a porsi domande sul genere letterario a cui questo libro appartiene. Si tratta di un romanzo, di un diario di viaggio, del risultato poetico di un desiderio da parte dell'autrice di indagare sulle origini della propria famiglia, di un tentativo di ricostruire il passato storico in modo da riallacciare antichi legami tra i territori lontani dell'antica Anatolia e l'Italia, in particolare la Sardegna. Parallelamente, potrebbe anche trattarsi di un testo artistico che ha come principale finalità quella di appassionare il lettore alla conoscenza di eventi che egli certamente ignora. A questo proposito, è opportuno aggiungere che *Viaggio a Istanbul* non illumina soltanto le vicende storiche e politiche che hanno caratterizzato il passato dell'Europa, ma offre allo sguardo del lettore la descrizione di bellissimi monumenti, di chiese antiche dimenticate, di mosaici e affreschi a volte scoloriti dal tempo e persino alterati nel corso dei secoli.

Grazie a *Viaggio a Istanbul* scopriamo che, fra i territori che appartenevano all'Impero Romano d'Oriente, figurava anche la Sardegna, poche volte menzionata in tal senso, una Sardegna che fu retta dopo il VI secolo d.C. da governatori bizantini. Ed è proprio grazie a questo dato che possiamo notare come il respiro della tradizione dell'Impero Romano d'Oriente possa ancora essere percepito nei riti e nelle cerimonie religiose che tuttora si celebrano in Sardegna, terra madre dell'autrice in quanto terra d'origine dei suoi genitori, vera ispiratrice di questo viaggio, che custodisce nel suo generoso grembo usanze di origine bizantina garantendone la continuità. Tra le altre, merita di essere citata quella dei "profumati ramoscelli di basilico"<sup>1</sup> con i quali la chiesa costantinopolitana era solita aromatizzare le basiliche. Specialmente nella prima parte del libro emerge l'immagine di una Sardegna sorprendentemente bizantina, in cui si seguì per molti secoli il rito greco, praticato, in periodo tardo, nei secoli V e VI, persino nei nuraghi.

Molto interessante è inoltre la notizia che in Sardegna, nel Giudicato del Logudoro come negli altri tre giudicati, regnasse la famiglia dei Degunale, nota anche come Gunale, Unali, da cui la scrittrice deriva il suo cognome e alla cui ricostruzione dinastica è dedicato il capitolo finale della prima parte del libro e la parte iniziale del secondo.

Altrettanto degne di nota sono le notizie storiche fornite su Costantino, re e imperatore per antonomasia, la cui gloria e fama continua a sopravvivere nei secoli e il cui ricordo rivive oggi nel nome di tante persone che in Sardegna si chiamano Costantina, Costantino, Titina, Titino.

*Viaggio a Istanbul* non è dunque soltanto il frutto di profonde e appassionate ricerche storiche svolte durante un triplice viaggio verso l'attuale capitale della Turchia e attraverso la nazione, ma è rivelatore di un io interiore che si rispecchia nella storia e si potenzia tramite essa. La rivalutazione del mondo esterno all'io porta a una valutazione dell'io interiore e delle sue vicende.

## Dalla Sardegna a Istanbul, e ritorno

Antonella Amato, Università di Roma Tor Vergata

*Viaggio a Istanbul*, come suggerisce il titolo, è un resoconto di viaggio o, come meglio si potrebbe dire, un resoconto *di viaggi*, perché la narratrice torna nella capitale turca, l'antica Costantinopoli, tre volte, alla scoperta di una città che ogni volta le appare un po' diversa. Il testo è però molto di più: "narrazione, rapporto di viaggio, espressione di sarditas, studio letterario, diario [...] vagabondaggio dalla Sardegna al Corno d'Oro"<sup>1</sup> e ancora "intrattenimento culturale, diario, testo pedagogico, abbecedario, dispiegamento di delizie [...] corrispondenza epistolare verso i più"<sup>2</sup>.

Partendo dalle terre a lei care, quelle della Sardegna, e seguendo il filo della storia del nome della propria famiglia, prima di attraversare l'Egeo, l'autrice esplora le chiese bizantine dell'isola, la storia dei giudici del Logudoro, il culto di Costantino a Pozzomaggiore e presenta fatti storici avvenuti nel territorio sardo.

Una volta raggiunta la penisola anatolica, oltre ad ammirarne e descriverne le bellezze – la basilica di Santa Sofia, la grande Moschea Blu, Topkapi, il palazzo dell'imperatore ottomano – con la mente sempre vigile Lina Unali ci appare intenta alla ricerca di collegamenti con un'Italia bizantina, con l'amata Sardegna.

Ne emerge una contiguità territoriale, un nesso sotterraneo ma intimo tra quella che era stata la capitale dell'Impero d'Oriente e quest'isola del Mediterraneo, esarcato africano sotto l'Impero Bizantino, dipendente direttamente da Costantinopoli.

Le nozioni storiche si intrecciano con la narrazione e con la storia personale e sono trasformate in testo letterario grazie a un raffinato lavoro di distillazione dei materiali, così che la parola scritta si presenti rarefatta e leggera.

Viaggio a Istanbul è anche un tentativo di costruire ponti, un saggio sulla tolleranza e la diplomazia.

## Lina Unali, *Viaggio a Istanbul*

Katia Derevizis, Università di Roma Tor Vergata

Il fine principale che l'io narrante si pone, attraverso un triplice viaggio dall'isola di Sardegna alle terre dell'Anatolia, ora Turchia, si fonda sull'idea che ogni esperienza culturale possa essere comunicata artisticamente tramite la parola scritta. Le scoperte che la narratrice fa in terre mai da lei avvicinate prima non vengono presentate con la rigidità propria dello scrivere accademico, ma sono alleviate dei loro pesi al fine di produrre un testo artistico leggero e affascinante.

*Viaggio a Istanbul* è un viaggio di ricerca che accoglie al suo interno elementi diversi: è un percorso compiuto personalmente e allo stesso tempo il risultato di una prolungata ricerca storica.

In questo libro Oriente e Occidente si incontrano. Si parte dalla Sardegna, si percorrono alcune regioni della penisola italiana, ci si sofferma su terre greche come Salonicco e greco-turche come Cipro fino a giungere all'antica Costantinopoli e quindi all'odierna Istanbul.

Il filo conduttore che lega la storia di queste terre è la ricerca di un nome, quello dei giudici di Sardegna che si chiamavano Degunale (Gunale, Unali), nome da cui si origina quello della scrittrice.

Come già detto, si tratta di una triplice visita dei territori che si trovano per un vasto tratto nei mari Mediterraneo ed Egeo, ma il rivedere le stesse cose tre volte è solo apparente perché la realtà osservata muta, a volte sparisce, a volte emerge come dal nulla. Citiamo un lungo brano tratto da *Viaggio a Istanbul* che parla esplicitamente di questo fenomeno:

È un luogo comune, ma le cose non si vedono mai due volte nello stesso modo, anzi le stesse cose non sono più le stesse, a cominciare da quando, durante la nuova visita all'Ippodromo, è stata per la prima volta proiettata all'immaginazione una tribuna imperiale lungo il perimetro dell'area ora occupata dalla Moschea Blu, da cui l'imperatore avrebbe assistito agli spettacoli che si svolgevano nell'arena; per giungere alla considerazione dei quattro bassorilievi marmorei che si trovano nel basamento dell'obelisco egizio, rappresentanti, appunto, la tribuna, l'imperatore e figure di dignitari di corte che assistono agli spettacoli<sup>1</sup>.

La tecnica narrativa potrebbe essere assimilata a quella nota come *flusso di coscienza*, ma con una fondamentale differenza: i vari periodi, frasi, segmenti di narrazione non sono assemblati in modo indiscriminato, piuttosto risultano separati tra loro, probabilmente proprio con l'intento di favorirne, invece, la comunicazione.

Lina Unali sembra spostarsi da precedenti letterari noti (come J. Joyce e V. Woolf) nella direzione di una narrazione altamente comunicativa. È chiaro che la trasmissione di interessanti scoperte culturali è uno dei fini del suo scrivere. *Viaggio a Istanbul* si conclude con la menzione delle *scolare*, alla cui istruzione e illuminazione il libro sembra mirare. È chiaro l'intento di veicolare una conoscenza pregevole del mondo.

## Notes

### Costantinopoli e i pittori orientalisti inglesi

Heather Gardner

<sup>1</sup> La mostra itinerante, ospitata a Londra presso la Tate Britain Gallery dal 4 giugno al 31 agosto 2008, è stata presentata anche allo Yale Center for British Art New Haven, alla Suna e İnan Kiraç Foundation Pera Museum di Istanbul e al Sharjah Department of Sharjah, Emirati Arabi. A Londra e a New Haven la mostra è stata al centro di un ricco programma culturale e di un intenso dibattito sul significato, anche politico, dell'Orientalismo.

<sup>2</sup> Cfr. il catalogo della mostra *The Lure of the East – British Orientalist Painting*, a cura di Nicholas Tromans, edito dalla Tate Publishing, Londra, 2008. Le fotografie dei dipinti a cui si fa riferimento nel testo sono pubblicate nel catalogo.

<sup>3</sup> Il termine Oriente rispecchia qui la sintetica definizione iniziale che E.W. Said dà in *Orientalism – Western Conceptions of the Orient*, Penguin Books, Londra, 1978, p. 1: “The Orient was almost a European invention...”.

<sup>4</sup> Jean-Léon Gérôme (1824-1904) fece almeno sei viaggi in Medio Oriente, dove si documentava a lungo sul soggetto da dipingere, producendo dei disegni preparatori, consultando esperti, raccogliendo oggetti orientali autentici. Gli studiosi islamici hanno riconosciuto l'accuratezza dei dettagli e dell'architettura degli edifici, una precisione che non interessava invece Delacroix più orientato a rappresentare le proprie visioni dell'Oriente. Ciononostante il punto di vista di Gérôme rimane quello convenzionale dell'occidentale sull'Oriente, con tutti i suoi pregiudizi. Sulla pittura orientalista francese si veda di Donald A. Rosenthal, *The Near East in French Painting 1800-1880*, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982. L'autore riscontra un'unità iconografica più che stilistica nel movimento francese a cui appartengono pittori di scuole diverse, se non opposte: romantici e neoclassici, impressionisti e accademici. Complessivamente l'Orientalismo nella pittura francese dell'Ottocento cambiò nel corso del secolo, da mezzo espressivo d'avanguardia nella prima metà del secolo a movimento formalmente conservatore nella seconda metà, proprio con le opere di Gérôme che rispecchiano la composizione, la tecnica del disegno e l'osservazione precisa della grande pittura accademica francese.

<sup>5</sup> David Wilkie (1785-1841) morì nel viaggio di ritorno via mare a bordo della *SS Oriental* e il suo funerale fu commemorato dall'amico J.M.W. Turner in un dipinto ad olio intitolato *Peace – Burial at Sea*, 1842, conservato alla Tate Gallery. Wilkie era stato nominato *Painter in Ordinary* da Giorgio IV, conservando la qualifica anche sotto il regno di Guglielmo IV e della regina Vittoria. Partì nel 1840 per la Terra Santa ispirato dai disegni della Palestina di David Roberts.

<sup>6</sup> Dopo aver cambiato in parte l'abbigliamento, sostituendo il tradizionale turbante con il *fez*, la Turchia diede inizio nel 1839 al periodo della Riorganizzazione (*Tanzimat*) introducendo principi laici nel sistema legale ottomano e garantendo per la prima volta l'uguaglianza di tutti i cittadini davanti alla legge e l'apertura di sedi consolari europee a Gerusalemme e a Costantinopoli. Gli inglesi non esitarono a intervenire militarmente a fianco degli ottomani per ricacciare via gli egiziani guidati da Muhammad 'Ali dalla Siria e dalla Palestina. Con l'occupazione inglese

dell'Egitto nel 1880, il processo di occidentalizzazione già da tempo in atto conobbe una rapida accelerazione. L'Egitto divenne un Protettorato britannico nel 1914. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale la Turchia si alleò con la Germania, condividendone le sorti. Il sultanato fu abolito da Atatürk nel 1922 quando venne istituita la Repubblica Turca.

<sup>7</sup> A Londra nel 1744 fu istituito il *Divan Club* per signori che erano stati nei territori ottomani, in analogia all'*Egyptian Club* fondato nel 1741 dai viaggiatori di ritorno dall'Egitto. Le riunioni erano convocate nella *Thatched Tavern* a St. James's Street. Qui i soci si esibivano in turbanti colorati, pugnali e abiti turchi fregiandosi anche del titolo di pascià o effendi.

<sup>8</sup> Il bey era il governante di una provincia soggetta al sultano di Costantinopoli.

<sup>9</sup> W.M. Thackeray, *Notes on a Journey from Cornhill to Grand Cairo*, Dodo Press, UK, 2008, p. 146.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Cfr. *Travellers in the Levant: Voyagers and Visionaries*, a cura di Sarah Searight e Malcolm Wagstaff, Astene, Durham, 2001.

<sup>12</sup> Citata da Gayle V. Fischer in "'Pantalets' and 'Turkish Trowsers': Designing Freedom in the Mid-Nineteenth-Century United States", in *Feminist Studies*, 1977, p. 123.

<sup>13</sup> Fatema Mernissi, "Seduced by Samar, or: How British Orientalist Painters Learned to Stop Worrying and Love the Darkness", in *The Lure of the East*, pp. 33-39.

<sup>14</sup> Rana Kabbani, "Regarding Orientalist Painting Today", in *ivi*, p. 40.

<sup>15</sup> Il significato principale di *harim* denota ciò che è confinato e proibito.

<sup>16</sup> Henriette Browne (1829-1901), pseudonimo di Sophie De Saux, come Lady Mary Wortley Montagu, si recò a Costantinopoli al seguito del marito diplomatico nel 1860. Scelse come soggetto dei suoi quadri proprio quelle interminabili visite di cortesia negli harem che H. Martineau detestava (si intravedono nel quadro donne velate che si portano i propri cuscini personali per fare salotto).

<sup>17</sup> Cfr. Harriet Martineau, *Autobiography*: vol. 2, Virago Press, Londra, 1983, sezione III, pp. 270-296.

<sup>18</sup> Harriet Martineau, *Eastern Life, the Present and the Past*, Edward Moxon, Londra, 1848, parte I, cap. XXII, p. 235. La scrittrice maturò durante il viaggio l'idea di scrivere un libro sull'Oriente, articolato in quattro parti, quante le religioni dominanti: 1) Egypt and its Faith, 2) Sinai and its Faith, 3) Palestine and its Faith, 4) Syria and its Faith. L'editore Murray aveva concordato con l'autrice la pubblicazione dell'opera prima che fosse completata ma ritirò la promessa dopo aver letto alcuni capitoli, non condividendone i punti di vista a suo avviso poco cristiani.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 293.

<sup>20</sup> Nato a Londra da un incisore tedesco nel 1805, si affermò come acquerellista di animali. Trascorse un lungo periodo in Spagna e Marocco guadagnandosi il soprannome di *Spanish Lewis*; si recò in Italia, Grecia e Turchia nel 1837, si stabilì al Cairo nel 1841, dove comprò una casa araba tradizionale, adottando abiti e costumi locali, per ritornare a Londra dieci anni dopo. Visse appartato il resto dei suoi anni lontano dalla città, a Walton-on-Thames. Divenne *full member* della *Royal Academy* nel 1865, dopo aver dato le dimissioni come Presidente della *Old Watercolour Society* nel 1858.

<sup>21</sup> Cfr. *Lewis's Illustrations of Constantinople Made during a Residence in that City in the Year 1835-6. Arranged and Drawn on Stone from the Original Sketches of Coke Smyth by John F. Lewis*, T. Mc Lean, 26, Haymarket, D.&P. Colnaghi, Pall Mall East and John F. Lewis, 78, Wimpole St., Londra, 1838.

<sup>22</sup> Su David Wilkie (1875-1841) si veda Nicholas Tromans, *David Wilkie-The People's Painter*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.

<sup>23</sup> D. Wilkie portò con sé la Bibbia in Palestina come testo guida per ritrovare le immagini reali dei luoghi sacri della religione cristiana, che voleva fondata solo sull'insegnamento e la vita di Cristo, come in *La vita di Gesù* di Strauss. Arrivato a Giaffa via mare passando per Smirne, Rodi, Cipro e Beirut, rimase deluso da Gerusalemme che continuò a paragonare a luoghi inglesi: le mura gli ricordavano Windsor Castle, il Monte degli Ulivi, Hampstead Heath e così via. Si sentì qui non meno frustrato di quanto lo era stato a Costantinopoli.

<sup>24</sup> Sull'influenza di David Wilkie su F.J. Lewis si veda il saggio di Briony Llewellyn, "David Wilkie and John Frederick Lewis in Constantinople, 1840: an Artistic Dialogue", in *The Burlington Magazine*, settembre 2003 – 145, pp. 624-31. Llewellyn evidenzia le somiglianze tra "Arab Scribe", 1852, di Lewis e "The Turkish Letter-writer", 1840, di D. Wilkie e tra "A Startling Account", 1863, del primo, e "Persian Prince" oppure "Letter of Introduction" del secondo.

<sup>25</sup> W.M. Thackeray, p. 50.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Cfr. il catalogo pubblicato per l'omonima mostra *The Travels of Edward Lear*, organizzata da *The Fine Art Society* di Londra dal 17 ottobre al 11 novembre 1983.

<sup>33</sup> Stratford Canning, 1st Viscount (1786-1880), rappresentò il Regno Unito presso la corte ottomana per circa 20 anni non continuativi, dal 1810 al 1858. Fu molto ammirato dai turchi; riuscì anche a stabilire un solido rapporto di amicizia con il giovane sultano Abdul Mejid, che spesso accettò i suoi consigli per un programma di riforme nel paese. Era cugino di George Canning, ministro degli esteri e poi primo ministro (1827). Purtroppo la sua reputazione fu oscurata dal successivo coinvolgimento nelle calamità della Guerra di Crimea, pur avendo inizialmente cercato di evitarla.

<sup>34</sup> Cfr. *Edward Lear in the Levant – Travels in Albania, Greece and Turkey in Europe 1848-49*, a cura di Susan Hyman, John Murray, pp. 55-56. Le lettere di Lear a cui si fa riferimento nel testo sono incluse in questo studio.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 63.

## **Scoprire e rappresentare l'Occidente. L'ammiraglio Piri Re'is e la carta dell'Oceano Atlantico**

Luisa Spagnoli

<sup>1</sup> L. Spagnoli, *Oltre il confine nella cultura geografica pre-moderna*, in "Geostorie",

Roma, 2008, 1, p. 73. Suggestisce Eugenio Turri che lo spazio incognito è come un labirinto, metafora del caos, di ciò che è inestricabile, di fronte al quale l'uomo si pone nella difficile impresa di conoscerlo e dominarlo con razionalità (E. Turri, *Lo spazio come labirinto in I viaggi dell'uomo: l'uomo sulla terra*, a cura di E. Turri, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1993, pp. 82-101).

<sup>2</sup> F. Galluccio, *Il viaggio e lo specchio. Alcune note sull'evoluzione del concetto di viaggio nella seconda metà del nostro secolo*, in "Geotema", 1997, 8, Bologna, p. 60.

<sup>3</sup> Gli strumenti per la navigazione e la cartografia rappresentano, in effetti, quegli elementi di significativa rilevanza "all'interno della cosiddetta 'supremazia tecnologica' europea dell'età rinascimentale" (M. Quaini, *Il mito di Atlante. Storia della cartografia occidentale in Età Moderna*, Centro Studi Martino Martini, Genova, 2006, p. 33).

<sup>4</sup> F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi, Torino, 1982, I, p. 102.

<sup>5</sup> A titolo esemplificativo, le isole dell'Atlantico, tra cui le Canarie, il gruppo di Madera e le Azzorre, possono costituire, a seconda del periodo storico, uno stereotipo leggendario, assurgendo a *topoi* letterari, dai quali scaturiscono racconti fantastici e immaginari e, al tempo stesso, possono rappresentare nuove realtà geografiche (M. Donattini, *Dal Nuovo Mondo all'America. Scoperte geografiche e colonialismo (secoli XV-XVI)*, Carocci, Roma, 2004, pp. 37-44).

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>7</sup> Brendano, un monaco irlandese sicuramente esistito, testimonia la rilevante carica ascetica che spinse numerosi uomini di Chiesa ad oltrepassare il confine per assurgere alla solitaria contemplazione di Dio. "Pellegrini marinai, i monaci spesso si imbarcarono alla ventura, lasciando che fosse la provvidenza a trasportare i loro curaci di legno e pelli e a decidere del loro ritorno" (*Ivi*, p. 41).

<sup>8</sup> La *Navigatio*, dunque, risultato dell'incontro della tradizione cristiana e di ascendenze teratologiche tardo-ellenistiche, con alcuni accenni a motivi ricorrenti nei generi di derivazione irlandese, rappresenta un'alternativa alla posizione orientale del Paradiso Terrestre. "I molti volgarizzamenti della leggenda di San Brendano circolanti un po' in tutta Europa nel tardo medioevo familiarizzarono la cultura diffusa europea con l'immagine di un Paradiso occidentale, insulare e oceanico [...]" (F. Cardini, "Alla cerca del Paradiso", in *Columbeis V. Relazioni di viaggio e conoscenza del mondo fra Medioevo e Umanesimo*, a cura di S. Pittaluga, Atti del V Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo Latini (AMUL), Genova, 12-15 dicembre 1991, Darficlet, Genova, 1993, p. 75).

<sup>9</sup> Così Charles Hapgood definisce le carte rinascimentali, tra le quali quella dell'ammiraglio, che, a suo dire, presentano anomalie apparentemente inspiegabili (C. Hapgood, *Le mappe delle civiltà perdute. Le prove dell'esistenza di una civiltà avanzata nell'Era glaciale*, Mondo ignoto, Roma, 2004).

<sup>10</sup> Si tratta ancora di una rappresentazione dello spazio in cui il reale e l'immaginario si intrecciano, contribuendo, così, ad alimentare e fecondare le stesse categorie sociali e culturali.

<sup>11</sup> G. Romanelli, *Città di costa. Immagine urbana e carte nautiche*, in *Carte da navigar: portolani e carte nautiche del museo Correr, 1318-1732*, a cura di S. Biadene, Marsilio, Venezia, 1990, p. 21.

<sup>12</sup> Comunque, sebbene l'oggetto principale della raffigurazione sia la linea costiera, notevoli sono pure le suggestioni che nascono dall'osservazione delle terre lontano dal profilo della costa.

<sup>13</sup> J. Baltrusaitis, *Réveils et prodiges: le gotique fantastique*, Colin, Parigi, 1960, p. 250.

<sup>14</sup> G. Romanelli, p. 21.

<sup>15</sup> Eppure, nonostante ancora persista uno stile che riflette un'esigenza quasi enciclopedica, tale da esprimersi mediante disegni e didascalie, per lo più a sfondo fantastico, in verità la carta è pure la manifestazione dei notevoli progressi perseguiti dalla cartografia nautica, che vanno letti non tanto nei "segni e nelle scritte che cercano di occupare tutti gli spazi vuoti", quanto piuttosto "nella consapevolezza che esistono dei vuoti e che questi vanno riempiti con i dati verificati da nuove esperienze ed esplorazioni" (M. Quaini, *Il mito di Atlante, Storia della cartografia occidentale in Età Moderna*, Centro Studi Martino Martini, Genova, 2006, p. 43).

<sup>16</sup> C. Palagiano, A. Asole e G. Arena, *Cartografia e territorio nei secoli*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1995, p. 84. Piri Re'is è anche noto per la compilazione del *Kitáb-i Bahriyye*, ossia il *Libro della Marineria*, composto in due riprese, nel 1521 e nel 1526, in cui sono contenute varie porzioni di carte raffiguranti il Mediterraneo. Per informazioni più dettagliate sulla sua vita e sulla sua importante attività si vedano anche: R. Almagià, *Il mappamondo di Piri Reis e la carta di Colombo del 1498*, in estratto dal "Bollettino della Società Geografica Italiana", Roma, 1934, pp. 442-449; O. Baldacci, *Atlante Colombiano della grande scoperta*, in *Nuova raccolta colombiana*, Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, Libreria dello Stato, Roma, 1993, p. 103; L. Lago, *Imago Italiae. La fabbrica dell'Italia nella storia della cartografia tra medioevo ed età moderna*, EUT, Trieste, 2002, p. 62.

<sup>17</sup> Per quanto attiene ai contenuti della raffigurazione, nonché alle numerose didascalie disseminate qua e là sulla carta, si consultino sempre: R. Almagià, pp. 442-449; O. Baldacci, p. 103; L. Lago, p. 62; come pure: M. Milanese, *La cartografia del Cinquecento e la nascita della tradizione colombiana*, in *Iconografia colombiana*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1991, pp. 73-97; S. Soucek, *Piri Reis & Turkish Mapmaking after Columbus. The Khalili Portolan Atlas*, Nour Foundation, Londra, 1992, pp. 49-55.

<sup>18</sup> R. Almagià, p. 443.

<sup>19</sup> L'insieme di queste supposizioni sono riproposte da: M. Tozzi, *La carta dell'Oceano Atlantico dell'ammiraglio Piri*, Progetto editoriale, Roma, 2000.

<sup>20</sup> Charles Hapgood ha fondato la sua tesi sull'opinione del capitano Arlington H. Mallery, il quale per primo avanzò l'ipotesi che la parte più a sud del profilo terrestre, raffigurato sulla mappa, dovesse rappresentare baie e isole della costa dell'Antartide della Terra della Regina Maud, ora nascosta sotto la calotta glaciale. Ciò implicava il fatto che qualcuno avesse potuto tracciare svariate mappe prima della comparsa dei ghiacci. Ma, Hapgood, non solo ha cercato di dimostrare la validità della tesi di Mallery, ha al contempo sostenuto che la carta di Piri Re'is non fosse la sola a presentare singolari anomalie: molte altre carte, infatti, presenterebbero inspiegabili caratteristiche geografiche anacronistiche (C. Hapgood, *Le mappe delle civiltà perdute. Le prove dell'esistenza di una civiltà avanzata nell'Era glaciale*, Mondo ignoto, Roma, 2004).

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>22</sup> Le carte che Hapgood analizza e di cui si avvale come termini di confronto, per

dimostrare la veridicità della sua tesi, sono: la carta del mondo di Oronteus Finaeus del 1532, quella di Hadji Hamed del 1559, di Mercatore del 1596 e di Philippe Bauche del 1738.

<sup>23</sup> M. Tozzi, p. 50.

<sup>24</sup> M. Donattini, p. 37.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

### **The Ottoman and the Turkish Woman: Changing Female Models and the Negotiation of a New Gender Identity. Analysis from a Temporal Perspective of the Novels of Two Turkish Female Writers Who Migrated to the US**

Alice Leri

<sup>1</sup> The kemalists are the supporters of Mustafa Kemal Atatürk, the creator of the Turkish Republic and of Modern Turkey.

<sup>2</sup> Henry Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008; David Herman, *Basic Elements of Narrative*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2009, p. 22.

<sup>3</sup> Leyla Saz, *Saray ve Harem Hatıraları*, Yeni Tarih Dergisi, Istanbul, 1958.

<sup>4</sup> Gayatri Chakaravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak”, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by C. Nelson and L. Grossberg, Basinstoke, Macmillan, 1988, pp. 271-313.

<sup>5</sup> Reina Lewis, *Rethinking Orientalism, Women, Travel and the Ottoman Harem*, I.B. Tauris, London, New York, 2004, pp. 6-7.

<sup>6</sup> Ayse Saracgil, *Strutture patriarcali nell’Impero ottomano e nella Turchia moderna*, Mondadori, Milan, 2001.

<sup>7</sup> Halide Adivar Edib, *Memoirs of Halide Edib*, John Murray, London, 1926.

<sup>8</sup> Selma Ekrem, *Unveiled, Autobiography of a Turkish Girl*, Ives Washburn, New York, 1930.

<sup>9</sup> R. Lewis, p. 7.

<sup>10</sup> Alev Lytle Croutier, *Seven Houses*, Atria Books, Simon & Schuster, New York, 2002.

<sup>11</sup> S. Ekrem, p. 190.

<sup>12</sup> Traditional Ottoman houses were usually divided into *Haremlik*, which was reserved for women, and *Selamlık*, where the men of the family used to spend their time and receive their guests.

<sup>13</sup> The Turkish bath.

<sup>14</sup> A.L. Croutier, pp. 18-20.

<sup>15</sup> Jealousy is considered a characteristic of the Ottoman women since they might share the same husband as consequence of polygamy. Jealousy however was not only a result of polygamy, but also of enlarged families. In fact the mothers were usually controlling the house and their daughters in law trying to maintain their power over their sons. This is exactly what happens also between Camilla and Esmâ, who struggle to become the most important woman in Cadri’s life. A.L. Croutier, pp. 51-60.

<sup>16</sup> A.L. Croutier, pp. 72-76.

<sup>17</sup> Görücü were matchmakers, usually women from the groom’s family, sent to ask for the prospective bride’s hand and to reach an agreement with her family.

## L'esposizione delle antichità islamiche a Istanbul. Storia di un percorso museale e ideologico

Valentina Colonna

<sup>1</sup> Per una ricostruzione dettagliata delle dinamiche storico-culturali relative all'Impero Ottomano vedi: W.K. Shaw, *Possessors and Possessed. Museum, Archaeology and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, University of California Press, Berkeley, 2003.

<sup>2</sup> Per un approfondimento su questo periodo storico della Turchia vedi: B. Lewis, *The Emergence of Modern Turkey*, Oxford University Press, Londra, 1968; U. Hyde, *Revival of Islam in Modern Turkey*, Hebrew University, Gerusalemme, 1968; D. Kushner, *The Rise of Turkish Nationalism, 1876-1908*, a cura di F. Cass, Londra, 1977; I. Sunar e B. Toprak, "Islam in Politics: the Case of Turkey", in *Government and Opposition*, XVIII, 1983, pp. 421-41.

<sup>3</sup> Tra la fine del 1800 e la prima decade del 1900 in molti paesi islamici si formano i primi musei, anche grazie alla collaborazione delle potenze mandatarie occidentali. In alcuni paesi, come Egitto, Siria, Giordania, Iraq, e nell'area palestinese, i musei si qualificarono con l'appellativo di "Museo Nazionale"; altri come "Museo Archeologico", allo scopo di rendersi testimoni del patrimonio artistico nazionale. Per un approfondimento vedi: AA.VV., *Palestine Archaeological Museum*, Gerusalemme, 1934; F. Benouniche, *Le Musée National des Antiquités d'Alger*, Ministère de l'Information et de la Culture, Algeri, 1974; F. Basmachi, *Treasures of the Iraq Museum*, Baghdad, 1975; M. Mostafa, *The Museum of Islamic Art: a Short Guide*, Cairo, 1979; M. Simpson, *Making Representation. Museums in the Post-Colonial Era*, Routledge, Londra, 1996; H. Watenpaugh, "Museums and the Construction of National History in Syria and Lebanon", in *The British and French Mandates in Comparative Perspective*, Brill, Leida, 2004, pp. 185-202; I. Maffi, *La politique des objects. Discours et pratique du patrimoine dans la construction de l'identité jordanienne*, Thèse Doctorale, Université de Lausanne 2003, Edition Payot, Losanna, 2004.

<sup>4</sup> L'Esposizione Nazionale del 1878 dedicherà all'arte islamica una *Galerie Orientale*; successivamente nel 1885 sulla *Gazzettes des Beaux Arts*, Henri Lavoix dedica un intervento dal titolo "Les Arts Musulmans", ma sarà nel 1893, con l'*Exposition des Arts Musulmans*, organizzata ad opera di Gorge Marye al palazzo dell'Industria a Chapms Elysées, che l'appellativo arte musulmana verrà utilizzato ufficialmente, vedi: C. Peltre, *Les arts de l'Islam. Itinéraire d'une redécouverte*, Découvertes Gallimard, Parigi, 2006. L'altro momento importante sarà nel 1903 con l'*Exposition des Arts Musulmanes* al Musée des Arts Decoratifs, curata da Gaston Migeon, evento che arricchirà notevolmente le collezioni nazionali francesi. Vedi: *Arts de l'Islam des origines à 1700 dans les collections publiques français*, cat expo, RMN ed., Parigi, 1971; *L'Islam dans les collections nationales*, Editions des Musees Nationaux, Parigi, 1977; O. Grabar, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Albin-Michel, Parigi, 1996; K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise XVIe-XVIIIe siècle*, Gallimard, Parigi, 1996; S. Vernoit, *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections 1850-1950*, I.B. Tauris, Londra, 2000.

<sup>5</sup> Per una lettura più approfondita del periodo delle *Tanzimat* si rimanda ai seguenti testi: R.H. Davidson, *Reform in the Ottoman Empire, 1856-1878*, Princeton

University Press, Princeton, 1963; R.L. Chambers, "The Ottoman Ulema and the *Tanzimat*", in *Scholars Saints and Sufis: Muslim Religious Institutions Since 1500*, a cura di N. Keddie, University of California Press, Berkeley, 1988, pp. 33-46; C.V. Findley, *Bureaucratic Reform in The Ottoman Empire: the Sublime Porte 1789-1922*, Princeton University Press, Princeton, 1980; S. Denigri, *The Well-Protected Domains. Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire*, ed. Tauris, Londra, 1998; W.K. Shaw, pp. 17-20.

<sup>6</sup> T. Bennet, "The Political Rationality of the Museum", in *Continuum*, 3, 1990, pp. 35-55; S. Bann, "Shrines, Curiosities and the Rethoric of Display", in *Visual Display: Culture Beyond Appearances*, a cura di L. Cooke e P. Wollen, The New Press, New York, 1995, pp. 15-29; *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, a cura di T. Barringer e T. Flynn, Routledge, Londra, 1998; R.A. Al-Haj, "The Social Use of the Past: Recent Arab Historiography of Ottoman Rule", in *International Journal of Middle East Studies*, 14, 1982, p. 185-201; C. Braae, "The Early Museums and the Formation of Their Publics", in *Middle Eastern Cities. 1900-1950*, Denmark Aarhus Press, Aarhus 2001, pp. 112-122; W.K. Shaw, pp. 150-151.

<sup>7</sup> H. Watenpaugh, "Museums and the Construction of National History in Syria and Lebanon", in *The British and French Mandates in Comparative Perspective*, Brill, Leida, 2004, p. 185; H. Watenpaugh, "Cleaving the Cosmopolitan City: Historical Memory, Colonial Imagination and Civic Identity in Post-Ottoman Eastern Mediterranean", in *Re-envisioning the Ottoman Empire*, a cura di R. Kasaba e S. Stein, New York, 2005, pp. 112-126.

<sup>8</sup> C. Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", in *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, a cura di I. Karp e S. Lavine, Smithsonian Institution Press, Washington, 1991, pp. 75-88. Per approfondire l'argomento cfr.: S. Pierce, *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, New York, 1994; C. George, "The Museum as Metaphore", in *Museum Culture*, a cura di D. Sherman e I. Rogoff, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994, pp. 113-21; AA.VV., "Collections Islamiques", in *Museum International*, n. 203, 1999.

<sup>9</sup> Cfr. S. Atasoy, "Türkiye' de Muzecilik" (Museology in Turkey), *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Istanbul, 1984; T. Bennet, "The Political Rationality of the Museum", in *Continuum*, 3-1, 1990, pp. 35-55; *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, a cura di I. Karp, M. Kreamer e C. Lavine, Smithsonian Institution Press, Washington, 1992; S. Denigri, "The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908", in *Comparative Studies in Society and History. An International Quarterly*, vol. 35, n. 1, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 3-29; W.K. Shaw, "Islamic Arts in the Ottoman Imperial Museum", in *Ars Orientalis*, 30, 2000, pp. 55-68.

<sup>10</sup> L'architettura del Çinili Kiösc è scandita da una facciata con quattordici alte colonne e un portico. Dopo otto anni di restauro, a partire dal 1875, ad opera dell'architetto Montrano, sotto alla facciata venne aggiunta una doppia scalinata per facilitare l'entrata al museo. Il suo nome deriva dal fatto che all'interno le pareti sono ricoperte di piastrelle triangolari ed esagonali in ceramica invetriata e dipinta in blu, marrone e verde.

<sup>11</sup> I Giovani Turchi (in turco *Genç Türk* o *Yeni Türk* o *Jön Türk*) erano gli appartenenti ad un movimento politico dell'inizio del XX secolo nell'Impero Ottomano, prevalentemente intellettuali ed ufficiali dell'esercito. Proponevano la

rivalutazione di un Islam moderato, compatibile con la modernizzazione, allo scopo di trasformare l'Impero, allora autocratico e inefficiente, in una monarchia costituzionale. Per un'analisi storica più approfondita cfr. S. Mardin, *The Genesis of Young Ottoman Thought*, Princeton University Press, Princeton, 1962; F. Ahmad, *The Young Turks: the Committee of Union and Progress in Turkish Politics, 1908-1914*, Clarendon Press, Oxford, 1969; H. Kayali, *Arabs and the Young Turks: Ottomanism, Arabism and Islamism in the Ottoman Empire, 1908-1918*, University of California Press, Berkeley, 1997; I. Lapidus, *Storia delle società islamiche. I popoli musulmani* vol. III, Einaudi, Torino, 2000, pp. 58-65.

<sup>12</sup> Cfr. H. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, New York, 1994; C. Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, New York, 1995; W.K. Shaw, pp. 176-177.

<sup>13</sup> L'*imaret*, nell'accezione ottomana, qualifica un complesso di edifici assegnato in dotazione per fini religiosi e di beneficenza, solitamente come ospizio, formato da un luogo destinato alla preghiera, un collegio, una biblioteca. L'*imaret* in questione è quello realizzato all'interno della Sulemaniyye (moschea di Solimano il Magnifico, XVI sec.) insieme ad altri edifici, come le quattro *madrāse* e una biblioteca.

<sup>14</sup> Z. Orgun e S. Aykoç, "La Fondation du Musée Turque et le Musée d'Art Turque et Islamiques", in *Collection Turcica II, travaux et Recherche en Turquie 1982*, Strasbourg, 1984, pp. 144-48; N. Ölçer, *A Look at Development of a Museum*, Istanbul, 1993.

<sup>15</sup> Ibrahim Pascià fu gran visir tra il 1523 e il 1536, durante la prima parte del regno di Solimano il Magnifico. Il suo palazzo è considerato uno dei più bei modelli di architettura civile del XVI secolo in Turchia, realizzato in pietra e non in mattoni (come gran parte dei palazzi ottomani), veniva utilizzato come residenza di altri visir o per ambasciatori stranieri. Negli anni quaranta diverse aree vennero demolite e ricostruite, per fortuna alcune zone vennero lasciate intatte e restaurate per realizzare il museo, vedi: N. Ölçer, *A Look*, p. 16.

<sup>16</sup> Sull'attuale Museo d'Arte Turca e Islamica cfr. AA.VV., *In Pursuit of Excellence: Works Art from the Museum of Turkish and Islamic Arts*, Ertuğ-Kocabıyık Publications, Istanbul, 1993; N. Ölçer, "Revivre le passé: le Musée des Arts Turcs et Islamiques", in *Museum International*, n. 203, Unesco, Parigi, 1999, pp. 32-37; AA.VV., *Museum of Turkish and Islamic Art*, Taksim, Istanbul, 2002.

<sup>17</sup> Si può ammirare un telaio utilizzato nei villaggi per la tessitura, la ricostruzione di una *yurt* (tenda in feltro tipica dell'Asia Centrale), e di una *kara çadır*, la tenda nera utilizzata dai nomadi della Turchia orientale.

<sup>18</sup> In seguito all'istituzione della Repubblica venne dato largo spazio ai materiali etnografici, in base al decreto del 1922 voluto da Ismail Safâ Bey, relativo al commercio di antichità, la salvaguardia dei monumenti storici e degli oggetti etnografici. Di conseguenza si assiste all'istituzione di numerosi Musei Etnografici in diverse città, primo tra tutti (1925) quello ad Ankara (la nuova capitale della Repubblica), da menzionare anche quelli a Edirne, Maraş, Bursa, Sinope e Samsun (sulla costa del Mar Nero), cfr. O. Arik, *Histoire et organisation des musées turcs*, Milli Eğitim Basimevi, Istanbul, 1953, pp. 11, 17-19; C. Glassie, *Turkish Traditional Art Today*, Indiana University Press, Bloomington, 1993.

<sup>19</sup> L'istituzione della prima commissione per il Topkapi risale al 1917, ma bisognerà attendere il 1924, dopo anni di restauri e organizzazione degli spazi espositivi, per

l'apertura al pubblico del *Museo del Palazzo Topkapi*, e l'istituzione della "Direzione del Museo del Palazzo del Topkapi". Le sue notevoli raccolte di arte islamica e ottomana resero necessario uno studio approfondito di tutto il materiale, soprattutto per la ricca collezione di tessuti e tappeti, ma anche di ceramiche e miniature, nonché di importanti reliquie islamiche come il mantello e la spada di Maometto. Cfr. A. Ogan, "Les Feuilles de Topkapi Saray entreprises en 1937 par la Société d'Histoire Turque", in *Belleten* sayı 16, Istanbul, 1940, pp. 329-335; O. Arik, pp. 14-15; H.E. Sedad, *Topkapi Sarayı*, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1982; F. Çağman, "Collections médiévales turques du Musée de Topkapi Saray", in AA.VV., *Études médiévales et patrimoine turc*, Editions du Centre de la Recherche Scientifique, Parigi, 1983, pp. 81-85.

### **Strumenti informatici per la conoscenza linguistica e geografica dei territori**

Cecilia Carloni

<sup>1</sup> Domenico Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 81.

<sup>2</sup> Theodor Holm Nelson, *Literary Machines*, pubblicato in proprio, Swarthmore, Pa., 1981 [trad. it. *Literary Machines 90.1*, F. Muzzio, Padova, 1992].

<sup>3</sup> Tim Berners Lee nel 1989 propose al Cern (European Organization for Nuclear Research) di Ginevra un progetto globale sull'ipertesto, che successivamente prese il nome di World Wide Web: <http://www.w3.org/History/1989/proposal.html>

Per una breve storia del World Wide Web vedi: <http://www.w3.org/History.html>; per una trattazione più completa:

Tim Berners-Lee, *Weaving the Web. The Past, Present and Future of the World Wide Web by Its Inventor*, Texere, Londra – New York, 2000 [trad. it. *L'architettura del nuovo Web*, Feltrinelli, Milano, 2001].

<sup>4</sup> Il termine lessia è stato introdotto da Roland Barthes per denotare un'unità di lettura all'interno del testo. Per Barthes le lessie sono il risultato della scomposizione (in senso cinematografico) del lavoro di lettura. La lessia può comprendere poche parole come qualche frase. Cfr. R. Barthes, *S/Z*, Seuil, Parigi, 1970, trad. it. Einaudi, Torino, 1973, pp. 17-18.

<sup>5</sup> Cfr. George P. Landow, *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The John Hopkins University Press, 1994 [trad. it. *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, a cura di Paolo Ferri, Bruno Mondadori, Milano, 1998].

<sup>6</sup> Raul Mordenti, *L'altra critica*, Meltemi, Roma, 2007, p. 152.

<sup>7</sup> Jacques Derrida, *La dissemination*, Seuil, Parigi, 1972 [trad. it. *La disseminazione*, Jaca Book, Milano, 1969], pp. 101-102.

<sup>8</sup> Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence: l'avenir de la pensée à l'ère informatique*, La Découverte, Parigi, 1990 [trad. it. *Le tecnologie dell'intelligenza: l'avvenire del pensiero nell'era informatica*, Ombre Corte, Milano, 1992]; Pierre Lévy, *L'Intelligence collective: Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte, Parigi, 1995 [trad. it. *L'intelligenza collettiva: Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano, 1996].

<sup>9</sup> Derrick de Kerkchove, *Connected Intelligence: the Arrival of the Web Society*, Somerville House Books, 1997.

<sup>10</sup> Platone, *Teeteto o sulla scienza*, trad. di Luca Antonelli, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 24.

<sup>11</sup> L'ultimo accesso a tutti i siti risale all'aprile 2010.

### **An Introduction to British Bangladeshi Literature and to Sanchita Islam**

Elisabetta Marino

<sup>1</sup> John Eade, et alii, "The Bangladeshis: the Encapsulated Community", in *Ethnicity in the 1991 Census, vol. 2, The Ethnic Minority Populations of Britain*, edited by C. Peach, Office for National Statistics, London, 1996, p. 150.

<sup>2</sup> Jamil Ali, *Changing Identity Constructions among Bangladeshi Muslims in Britain*, The University of Birmingham (Occasional Papers), 2000, p. 7.

<sup>3</sup> John Eade, "Keeping the Options Open: Bangladeshis in a Global City", in *London the Promised Land? The Migrant Experience in a Capital City*, edited by Anne Kershen, Avebury, Sidney, 1997, p. 94.

<sup>4</sup> Anne Kershen, "Huguenots, Jews and Bangladeshis in Spitalfields and the Spirit of Capitalism", in *London the Promised Land?*, p. 85.

<sup>5</sup> *From Briarwood to Barishal to Brick Lane*, edited by Sanchita Islam, Dhaka, 2002, p. 5.

<sup>6</sup> Avtar Brah, *Cartographies of Diaspora – Contesting Identities*, Routledge, London, 1996, p. 192.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>9</sup> *The Daily Star* <http://www.thedailystar.net/magazine/2004/04/05/film.htm> (March 7th, 2010).

<sup>10</sup> Sanchita Islam, *Hidden*, Dhaka, 2005, p. 5.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

### **William Chambers, gli scritti sullo stile cinese e la Grande Pagoda**

Valeria Vallucci

<sup>1</sup> Il presente studio nasce da un'escursione ai giardini botanici di Kew Gardens e si ispira alle ricerche che la cattedra della Prof.ssa Unali svolge sulle relazioni tra Inghilterra e Cina.

<sup>2</sup> E.B. Chancellor, *The Lives of the British Architects from William of Wykeham to Sir William Chambers*, Duckworth, Londra, 1909, pp. 314-323.

<sup>3</sup> T. Hardwick, *A Memoir of the Life of Sir William Chambers*, Woodfall, Londra, 1825; *Sir William Chambers: Architect to George III*, a cura di J. Harris e M. Snodin, Yale University Press, New Haven, 1996.

<sup>4</sup> J. Harris, "Exoticism at Kew", in *Apollo* (agosto 1963), p. 108.

<sup>5</sup> Si legga P. Du Halde, *The General History of China*, vol. II, Watts, Londra, 1741, pp. 161-64.

<sup>6</sup> W. Chambers, *A Dissertation on Oriental Gardening*, Griffin, Londra, 1773, pp. viii. Si veda anche I.W.U. Chase, *Horace Walpole: Gardenist*, Princeton University Press, Princeton, 1943, p. 192.

- <sup>7</sup> W. Chambers, *A Dissertation*, p. 94.
- <sup>8</sup> D. Stroud, *Capability Brown*, Country Life, Londra, 1950, pp. 152-3; R. Turner, *Capability Brown and the Eighteenth-century English Landscape*, Rizzoli, New York, 1985, p. 77. Sul concetto di varietà dello stile cinese si rimanda a P. Attiret, *A Letter from F. Attiret, a French Missionary*, Dodsley, Londra, 1752.
- <sup>9</sup> R.C. Bald, "Sir William Chambers and the Chinese Garden", in *Journal of the History of Ideas* XI (1950:3); I.W.U. Chase, "William Mason and Sir William Chambers' Dissertation on Oriental Gardening", in *The Journal of English and Germanic Philology* XXXVI (1936:4), p. 518.
- <sup>10</sup> Chambers ritrae Chet-Qua come un mandarino dandy esperto di architettura e giardinaggio. I baffi e le unghie, ad esempio, sono indicatori di agio e ozio. Tuttavia, è un personaggio positivo e lungimirante il cui compito è mostrare gli errori del giardino inglese e le possibilità architettoniche dello stile cinese. W. Chambers, *An Explanatory Discourse by Tan Chet-Qua, of Quang-Chew-fu*, Griffin, Londra, 1773, pp. 115-19.
- <sup>11</sup> *Ivi*, p. 134.
- <sup>12</sup> J.W. Draper, *William Mason: a Study in Eighteenth-century Culture*, New York University Press, New York, 1924, pp. 83-86, 240.
- <sup>13</sup> W. Mason, *An Heroic Epistle to Sir William Chambers*, Almon, Londra, 1773. Per i commenti di Mason e di Walpole su Chambers si veda *Horace Walpole's Correspondence*, a cura di W.S. Lewis, Oxford University Press, Oxford, 1937, vol. XXVIII, pp. 27-31, 34-36, 40, 77; vol. XXIX, p. 275.
- <sup>14</sup> N. Bhattacharya, *Slavery, Colonialism, and Connoisseurship: Gender and Eighteenth-Century Literary Transnationalism*, Ashgate, Aldershot, 2006, pp. 36-37.
- <sup>15</sup> S. During, "Postcolonialism and Globalization: towards a Historicization of Their Inter-relation", in *Cultural Studies* XIV (2000: 3/4), p. 398.
- <sup>16</sup> N. Pevsner, "The Other Chambers", in *Architectural Review* CI (1947), pp. 195-198.
- <sup>17</sup> W. Chambers, *Plans, Elevations, Sections, and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surry*, Haberkorn, Londra, 1763, pp. 1-5.
- <sup>18</sup> I.W.U. Chase, *Horace Walpole*, pp. 187-201; M. Quan, *Chinese Influence upon Eighteenth Century Gardening as Reflected in Thought and Literature*, M.A. thesis, Columbia University, 1948; H. Walpole, *A Letter of Xo Ho*, Middleton, Londra, 1757.
- <sup>19</sup> W. Chambers, *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils*, Dodley, Londra, 1757, pp. 15-16.
- <sup>20</sup> Sulla condizione dei mercanti inglesi e svedesi a Canton sono stati consultati: *A Passage to China: Colin Campbell's Diary of the First Swedish East India Company Expedition to Canton, 1732-33*, a cura di P. Hallberg e C. Koninckx, Royal Society of Arts and Sciences, Göteborg, 1994; C. Koninckx, *The First and Second Charters of the Swedish East India Company (1731-1766)*, Van Ghemmert, Kortrijk, 1980; P. Osbeck, *A Voyage to China and the East Indies*; E.H. Pritchard, *Anglo-Chinese Relations during the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, University of Illinois, Urbana, 1929 e *The Crucial Years of Early Anglo-Chinese Relations, 1750-1800*, Pullman, Washington, 1936; S. Roth, *Chinese Porcelain Imported by the Swedish East India Company*, Gothenburg Historical Museum, Göteborg, 1965; O. Toreen, *A Voyage to Suratte*, White, Londra, 1771.

<sup>21</sup> D. Porter, “Beyond the Bounds of Truth: Cultural Translation and William Chambers’ Chinese Garden”, in *Mosaic* XXXVII (2004: 2), p. 41.

<sup>22</sup> W. Chambers, *Plans*, p. 6.

<sup>23</sup> J. Harris, “Chambers’s Pagoda”, in *RIBA* (1966), p. 530; J. Harris e M. Snodin, *Sir William Chambers*, p. 67; U. Kultermann, “Influencia China en la Inglaterra del Siglo XVIII. La Pagoda de los Jardines de Kew de Sir William Chambers”, in *Goya* (2003: 295-6), pp. 287-92.; D. Watkin, *The Architect King: George III and the culture of Enlightenment*, Royal Collection, Londra, 2004, p. 60.

### **Sir Alfred Chester Beatty, an American Carrier of Religion and Culture**

Maria Anita Stefanelli

<sup>1</sup> Sometimes, as in the hands of William Chambers, the marriage took place, in architecture, of classic and Chinese on the same premises (as at Kew). For the development of the “Chinese and Rococo” style in Georgian Britain, see the relevant chapter in: John Steegman, *The Rule of Taste from George I to George IV*, Macmillan, London, 1968, pp. 36-51.

<sup>2</sup> On the imperial connection see *Chinese Jade Books in the Chester Beatty Library*, edited by William Watson, Hodges Figgis and Company Limited, Dublin, 1963, p. 16.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 9; the translations of the Manchu texts are by J.L. Mish of the New York Public Library.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> This is one of the two books exhibited in the Royal Academy in London from November 15th, 2005 to April 17th, 2006. Compare: *China and the Three Emperors 1662-1795*, edited by Evelyn S. Rawski and Jessica Rawson, Royal Academy of Arts, London, 2005 (Jade Books 211 and 212).

<sup>6</sup> Jean Francois Billeter, “From *The Chinese Art of Writing*”, in *A Book of the Book. Some Works and Projections about the Book and Writing*, edited by Jerome Rothenberg and Steven Clay, Granary Book, New York City, 2000, p. 291 (reprinted from *The Chinese Art of Writing*. New York/Skira, Rizzoli, 1990).

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 292.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 304.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 310.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Alan Watts, with the collaboration of Al Chung-liang Huang, *Tao: the Watercourse Way*, Pantheon Books, New York, 1975, p. 15.

<sup>12</sup> Katsushika Hokusai (1760-1849) was born in Edo, in 1760, apparently the son of an artisan. Hokusai is one of the great masters of Japanese woodblock print and one of the great creative and innovative geniuses of all time.

<sup>13</sup> See a review, by B.W. Robinson, of Roger Keyes, *The Art of Surimono: Privately Published Japanese Woodblock Prints and Books in the Chester Beatty Library, Dublin*, 2 Vols., Philip Wilson Publishers Ltd, London, 1985, *The Burlington Magazine*, Vol. 128, N. 999 (April 1986), p. 442.

<sup>14</sup> By The Chester Beatty Library, printed in Japan in 2005.

<sup>15</sup> See lecture given by Shane McCausland to the Japan Society and Japan Research Centre at SOAS, University of London, on November 7th, 2006:

www.japansociety.org.uk (December 14th, 2007).

<sup>16</sup> The organization of EU countries, AZEMUS (Asia Europe Museum Network), are working towards a VCM (virtual collection of masterpieces) to be published online, not only to diffuse images of items, but also to promote activities in education.

<sup>17</sup> A.J. Wilson, *The Life and Time of Sir Alfred Chester Beatty*, Cadogan Publications Limited, London, 1985, p. 3.

<sup>18</sup> Among those is the Islamic “leaves from Shahnama”, the Persian epic poem.

<sup>19</sup> A.J. Wilson, p. 221.

<sup>20</sup> Here I am quoting Dr. Shane McCausland, whom I take the opportunity to thank for the help and advice provided by his scholarship.

<sup>21</sup> The entire story of Beatty’s gift to Ireland is in Brian P. Kennedy, *Alfred Chester Beatty and Ireland, 1950-1968. A Study in Cultural Politics*, The Glendale Press, Dublin 1988.

<sup>22</sup> www.OED.com (December 1st, 2009).

<sup>23</sup> www.OED.com (December 1st, 2009).

<sup>24</sup> <http://www.thing.net/~grist/l&d/lighthom.htm> (December 1st, 2009).

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Henry Miller, *Patchen: Man of Anger and Light*, Padell, New York, 1946, p. 31.

### **Traduzioni inglesi di romanzi cinesi: il *Sanguo Yanyi* di Luo Guanzhong** Tommaso Continisio

<sup>1</sup> Cfr. Mario Sabbatini e Paolo Santangelo, *Storia della Cina. Dalle origini alla fondazione della repubblica*, Laterza, Roma-Bari, 1986 (1994), pp. 531-558.

<sup>2</sup> Giuliano Bertolucci, *La letteratura cinese*, Sansoni, Firenze, 1968, p. 308.

<sup>3</sup> Da ricordare la *Historia de las cosas mas notables, ritos y costumbres del gran Reyno de la China sabidas assi por los libros de los mesmos Chinas como por relacion de riligiosos y otras personas que han estado en el dicho Reyno* (1585), tradotto in italiano da Gonzales de Mendoça col titolo *Dell’Historia della China (sic)*; il *De Christiana Expeditione apud Sinas suscepta ab Societate Iesu ex P. Matthaei Ricci eiusdem Societatis Commentariis* di Nicolas Trigault; *I Commentari della Cina* di Matteo Ricci e la *Histoire Universelle du grand Royaume de la Chine* di Alvarez Semedo. È interessante sottolineare l’importanza dei padri gesuiti – soprattutto di Matteo Ricci (1552-1610) – che contribuirono indirettamente alla nascita del mito cinese, tema elaborato da molti studiosi (Bodin ad esempio, o Montaigne, che vedevano nel dispotismo illuminato cinese un modello utopico che auspicavano per il continente europeo; Leibniz, Voltaire, Boulainvilliers).

<sup>4</sup> G. Bertolucci, *La letteratura cinese*, p. 308.

<sup>5</sup> La prima traduzione del *Sanguo Yanyi* in una lingua occidentale – precisamente in francese – si deve a Théodore Pavie e viene pubblicata nel 1845 col titolo *Histoire des Trois Royaumes* (in realtà, fu pubblicato solo un volume, il primo di presumibilmente sei tomi che avrebbero dovuto completare la traduzione dell’intero romanzo; si veda *Notes and Queries on China and Japan*, 1, Dic. 1867, p. 103). In seguito, nel 1860, M. Stanislas Julien si occuperà di includere nelle *Nouvelles Chinoises* la traduzione francese di soli tre episodi tratti dal *Sanguo Yanyi* che “will give a sufficiently correct idea of the imaginative literature of the Chinese”: *The Death of Tong-tcho*, *The Mysterious Painting* e *The Two Brothers of Different Sexes*

(Gustave Masson, *Notes and Queries*, 9, 1860, p. 35).

<sup>6</sup> Cfr. Andrew H. Plaks, *The Four Masterworks of the Ming Novel*, Princeton University Press, Princeton, 1987.

<sup>7</sup> Assieme a *Shui hu zhuan* (水滸傳), *Xiyou Ji* (西遊記) e *Chin Ping Mei* (金瓶梅).

<sup>8</sup> Secondo la teoria politica cinese, ogni dinastia è caratterizzata dal *dynastic cycle*, composto da quattro fasi principali: 1. Un nuovo sovrano unifica la Cina e fonda una nuova dinastia; 2. La Cina, governata dalla nuova dinastia, vive un periodo di prosperità; 3. La famiglia reale inizia il suo declino, soprattutto a causa della corruzione a corte; di conseguenza, l'impero attraversa un periodo di instabilità; 4. La dinastia perde il *Mandate of Heaven*, che passerà poi alla dinastia seguente. Cfr. J.K. Fairbank e R. MacFarquhar, *The Cambridge History of China*, vol. XIV, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, p. 11.

<sup>9</sup> Una delle principali caratteristiche dei romanzi cinesi del tempo è l'estrema lunghezza e la suddivisione in molti capitoli. A tal proposito si veda W.H. Nienhauser, *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Indiana University Press, Bloomington, 1986, p. 33.

<sup>10</sup> J.G. Steele, *The Logomachy, Being the 43rd Chapter of the Three Kingdoms Novel*, Presbyterian Mission Press, Shanghai, 1907, cit. nella *Encyclopedia of Literary Translation into English*, vol. 2, a cura di Olive Classe, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, 2000, p. 1221.

<sup>11</sup> Z.Q. Parker, "The Story of the Three Kingdoms: the Battle of the Red Cliff", *China Journal*, 3 (1925), pp. 250-58, 308-16, 367-73, 426-30, cit. *Ibidem*.

<sup>12</sup> C.H. Brewitt-Taylor, *San Kuo; or, Romance of the Three Kingdoms*, Kelly & Walsh, Shanghai, 1925.

<sup>13</sup> Cfr. *Ivi*, "Preface", [www.threekingdoms.com/preface.htm](http://www.threekingdoms.com/preface.htm), ultimo accesso: 03/02/2008.

<sup>14</sup> Cfr. D.L. Rolston, *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary: Reading and Writing Between the Lines*, Stanford University Press, Stanford, 1997, p. 53.

<sup>15</sup> Moss Roberts, *Three Kingdoms: China's Epic Drama*, Pantheon Books, New York, 1976.

<sup>16</sup> Cfr. *Ivi*, p. xx.

<sup>17</sup> Cheung Yik-man, *Romance of the Three Kingdoms: From Chapter 43 to Chapter 50*, Self published, Hong Kong, 1972, cit. in V.H. Mair, *The Columbia History of Chinese Literature*, Columbia University Press, New York, 2001, p. 621.

<sup>18</sup> Yang Xiangy e Gladys Yang, *Excerpts from Three Classical Chinese Novels*, Chinese Literature / Panda, Beijing, 1981, cit. in Olive Classe, p. 1221.

<sup>19</sup> Moss Roberts, *Three Kingdoms: a Historical Novel*, University of California Press, Berkeley, e Foreign Languages Press, Beijing, 1991.

<sup>20</sup> Il *Sanguo Yanyi*, come abbiamo visto, è un romanzo del periodo Ming, che ha come oggetto le vicissitudini della dinastia Han; pertanto, l'aspetto *Ming* è letterario, quello *Han* è storico. Cfr. M. Roberts, *Three Kingdoms: a Historical Novel*, p. 939.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. vii.

<sup>22</sup> Il termine *xuan* significa letteralmente "red mixed with black"; *de*, invece, significa "virtù" (Cfr. *Ivi*, p. 1004).

<sup>23</sup> *Ivi*, quarta di copertina.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Cfr. Andrew C. West, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 17, (Dic.

1995), pp. 157-59.

<sup>27</sup> “But one important thing is that the translation of Brewitt-Taylor is very beautiful in literature style” (<http://threekingdoms.com/>, ultimo accesso: 08/03/2010).

<sup>28</sup> O. Classe, p. 1222.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> M. Roberts, *Three Kingdoms: a Historical Novel*, p. 1463.

<sup>31</sup> Alla luce di quanto finora esposto, si ritiene che il termine “reader-centered”, nell’accezione di F. Schleimacher, riassume al meglio il pensiero di chi scrive. A riguardo, si veda Freidrich Schleiermacher, “On the Different Methods of Translating”, in *Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, a cura di R. Schulte and John Biguenet, The University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 42.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> C.H. Brewitt-Taylor, Nota del traduttore.

<sup>34</sup> F. Schleiermacher, p. 42.

### **The Development of Graphics in the Shenzhen Book Production**

Simonetta Fiori

<sup>1</sup> <http://www.asiaweek.com/asiaweek/featureas/aoc.deng> (April 7th, 2010).

<sup>2</sup> [www.halfthesky.org/sites/shenzhen.php](http://www.halfthesky.org/sites/shenzhen.php) (April 7th, 2010).

<sup>3</sup> A geographical region which has been given different and more liberal economic laws in order to generate sufficient surplus value to finance the modernization of the mainland Chinese economy.

<sup>4</sup> <http://paper.sznews.com/daily/20070529/ca2678403.htm> (April 7th, 2010).

<sup>5</sup> Lina Unali, “Nota sulla mostra di arte grafica cinese China Design Now al Victoria and Albert Museum e sulla città di Shenzhen”, *TestoeSenso* n. 9, 2008.

<sup>6</sup> Zhang Hongxing, “Shenzhen: Frontier City”, in *China Design Now* the catalogue, edited by Zhang Hongxing e Lauren Parker, V&A Publishing, 2008, p. 50.

### **The Influence of American Arts on Chinese Performances**

Silvia Di Cicco

<sup>1</sup> <http://www.auditorium.com/eventi/4906794> (April 2009).

<sup>2</sup> W. Arthur, *The Poetry and Career of Li Po*, Mac Millan Co., New York, 1950.

<sup>3</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Li-Bai> (April 2010).

<sup>4</sup> [http://www.chinaculture.org/gb/en\\_artists/2007-07/19/content\\_101435.htm](http://www.chinaculture.org/gb/en_artists/2007-07/19/content_101435.htm) (April 2009).

<sup>5</sup> [http://www.centralcityopera.org/index.cgi?CONTENT\\_ID=3](http://www.centralcityopera.org/index.cgi?CONTENT_ID=3) (April 2009).

<sup>6</sup> Guo Wenjing, <http://www.china.org.cn/english/culture/227341.htm> (April 2009).

<sup>7</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Adaptation> (April 2009).

<sup>8</sup> The performances of the “Cina ViCina” Festival.

## Analysis of “Cina ViCina” at the Parco della Musica Auditorium in Rome (June 2008)

Monia Grauso

<sup>1</sup> *International Journal of Music Education*, Original Series, Volume 1, No. 1, 7-12 (1983).

<sup>2</sup> Richard J. Smith, *China's Cultural Heritage: the Qing Dynasty 1644-1912*, Second Edition, Paperback, London, 1994.

<sup>3</sup> T. Cleary, *La saggezza di Confucio: il meglio della dottrina confuciana e dell'autentico I Ching*, traduzione italiana di Enrico Groppali, Mondadori, Milano, 1994.

<sup>4</sup> <http://www.asiaone.com/News/Latest%2BNews/Showbiz/Story/A1Story20080326-56316.html> (May 5th, 2009).

<sup>5</sup> <http://itunes.apple.com/it/artist/liu-sola/id3950408> (October 3rd, 2009).

<sup>6</sup> Liu Sola, *Chaos and All That*, Paperback, China, 1994.

<sup>7</sup> <http://www.cdbaby.com/cd/liusola> (November 20th, 2009).

<sup>8</sup> Liu Sola, *You Have No Choice*, Shanghai Wenhui Publishers, 1985.

<sup>9</sup> Liu Sola, *Blue Sky Green Sea*, Chinese University Press “Renditions”, Hong Kong, 1992.

<sup>10</sup> <http://www.liusola.com/Artists/Pheeroan/> (May 31st, 2009).

<sup>11</sup> <http://www.beijingscene.com/V05I002/feature/feature.htm> (January 15th, 2009).

<sup>12</sup> <http://www.ruf.rice.edu/~tnchina/commentary/round0398.html> (March 22nd, 2009).

### L'umanità naviga sul fiume Yang Tse.

**Corrispondenze fra il racconto *Il Piccolo Taoshi con immagine dell'affluente giallo* di Lina Unali e i film *Still Life* di Jia Zhang-Ke e *La Stella che non c'è* di Gianni Amelio**

Daniela Coramusi

<sup>1</sup> Lina Unali, *Il Piccolo Taoshi con immagine dell'affluente giallo*, in *Prospektiva*, n. 29, anno VII, Marzo Aprile 2005.

<sup>2</sup> Jia Zhang-Ke è nato nel 1970 nella provincia dello Shanxi. Pittore, romanziere e regista, nel 1995 ha fondato il “Gruppo Cinematografico Sperimentale Giovanile”, la prima organizzazione indipendente del genere in Cina. Nei suoi primi tre film, ha trattato dell'urbanizzazione della Cina settentrionale, mentre in *Shenjie*, del 2004, si è occupato della vita cittadina di Pechino.

<sup>3</sup> Alcune tra le più interessanti recensioni sul film sono: Davide Turrini, “La vita è poesia tra le rovine della natura”, <http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=44717>, ultimo accesso: 18/03/2010; Lina Unali, “Still Life, Natura morta, di Jia Zhang-Ke: demolizione e ricollocazione sulle rive del grande fiume”, <http://www.testoesenso.it/article/show/120/still-life>, ultimo accesso: 18/03/2010; Dario Zonta, “Still Life, il lato oscuro della Cina”, “L'Unità”, 23 marzo 2007, <http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=35808>, ultimo accesso: 18/03/2010.

<sup>4</sup> Gianni Amelio ha esordito nella regia nel 1970 con il film sperimentale *La fine del*

*gioco*, per la RAI. *Colpire al cuore*, presentato a Venezia nel 1982, è uno dei più interessanti film italiani degli anni '80: il difficile rapporto fra un padre e un figlio si svolge sullo sfondo del terrorismo. Nel 1992, con *Il ladro di bambini*, ottiene il premio speciale del Festival di Cannes. Nel 1994, *Lamerica* è premiato con il Nastro d'Argento, e nel 1998, con *Così ridevano*, vince il Leone d'Oro a Venezia. Un suo successo più recente è *Le chiavi di casa*, presentato a Venezia nel 2004, dove ha vinto il premio "Sergio Transatti – La Navicella".

<sup>5</sup> Una acuta recensione del film è ad opera di Tullio Kezich: "Il ruolo travolgente di Buonavolontà", in "Il Corriere della Sera", 6 settembre 2006, <http://www.mymovies.it/recensioni/?id=35697>, ultimo accesso: 18/03/2010.

<sup>6</sup> Nel 1972, una troupe guidata da Michelangelo Antonioni percorse vastissime zone della Cina, filmando la vita di città, campagne e fabbriche: il risultato fu *Chung Kuo, Cina*, un documentario di straordinaria delicatezza e profondità. Il film fu trasmesso in quell'anno dalla RAI. Il lungo *reportage* non fu gradito alla sinistra italiana dell'epoca e a Pechino fu definito "calunnioso e disonesto", (cfr. postfazione a *La sindrome cinese*, pubblicazione che accompagna l'edizione in DVD di *Chung Kuo, Cina* di Michelangelo Antonioni, RAI Trade, Feltrinelli, Real Cinema, Milano, 2007). Nel 2004, il documentario è stato proiettato per la prima volta in Cina, dove era bandito, per iniziativa dell'Istituto Italiano di Cultura a Pechino; l'avvenimento è stato salutato come un importante passo avanti nel riavvicinamento fra le due culture.

<sup>7</sup> Lina Unali, *Il Piccolo Taoshi*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *La Bibbia*, Esodo, 15,22, traduzione di Fulvio Tardoni, ed. Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1967.

<sup>10</sup> Lina Unali, *Il Piccolo Taoshi*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> La frase è pronunciata nella versione italiana di *Still Life (Sanxia haoren)* di Jia Zhang-Ke, produzione cinese, Hong Kong, 2006.

<sup>13</sup> La frase è pronunciata nella versione originale di *La Stella che non c'è*, di Gianni Amelio, produzione italiana, 2006.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> La frase è pronunciata nella versione italiana di *Still Life (Sanxia haoren)* di Jia Zhang-Ke, produzione cinese, Hong Kong, 2006.

<sup>16</sup> Lina Unali, *Il Piccolo Taoshi*.

<sup>17</sup> La frase è pronunciata nella versione originale di *La Stella che non c'è*, di Gianni Amelio, produzione italiana, 2006.

<sup>18</sup> Lina Unali, *Il Piccolo Taoshi*.

### **Lina Unali, *Viaggio a Istanbul***

Consuelo Caccianiga

<sup>1</sup> "Bizantini in Sardegna e i profumati ramoscelli di basilico" in Lina Unali, *Viaggio a Istanbul*, E.DE.S. – Editrice Democratica Sarda, Sassari, 2009, p. 27.

## **Dalla Sardegna a Istanbul, e ritorno**

Antonella Amato

<sup>1</sup> Lina Unali, *Viaggio a Istanbul*, E.DE.S. – Editrice Democratica Sarda, Sassari, 2009, p. 111.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 184.

## **Lina Unali, *Viaggio a Istanbul***

Katia Dereviziis

<sup>1</sup> Cfr. L. Unali, *Viaggio a Istanbul*, E.DE.S. – Editrice Democratica Sarda, Sassari, 2009, p. 137.

## Contributors

Antonella Amato, dopo il diploma di interprete parlamentare, si è laureata in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Roma Tor Vergata. Presso lo stesso Ateneo ha conseguito un Master in Letteratura ed Informatica. Lavora come interprete simultanea free-lance, ama la letteratura e la lingua inglese.

Consuelo Caccianiga si è laureata in Lingue e Letterature Straniere e ha conseguito il diploma di Master in Letteratura ed Informatica presso l'Università di Roma Tor Vergata.

Cecilia Carloni è responsabile di una biblioteca universitaria e si interessa di nuove tecnologie applicate all'organizzazione, fruizione e produzione di informazione e contenuti culturali. Dopo la laurea in Lettere Moderne e il diploma della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari, ha conseguito il Master in Letteratura e Informatica presso l'Università di Roma Tor Vergata.

Valentina Colonna si è laureata in Lettere con una tesi in Storia dei Paesi Islamici relativa al collezionismo d'arte islamica a Roma, pubblicando una ricerca relativa ai metalli islamici presenti nei musei romani. Ha conseguito nel 2006 il diploma della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte medievale e moderna all'Università Cattolica di Milano. Attualmente collabora con la cattedra di Storia dei Paesi Islamici all'Università di Tor Vergata attraverso progetti interdisciplinari relativi al collezionismo d'arte islamica.

Tommaso Continisio ha conseguito la laurea specialistica in LLEA presso l'Università di Roma Tor Vergata, con una tesi sulla prodigalità, l'avarizia e il problema del denaro nel teatro elisabettiano. Ha partecipato al convegno "Padri e figli" (Università di Roma Tor Vergata) presentando un contributo sul rapporto padre/figlia nel *King Lear*. È iscritto allo IASEMS (Italian Association of Shakespearean and Early Modern Studies).

Daniela Coramusi è Dottore di Ricerca in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Roma Tor Vergata. Ha discusso una tesi di dottorato sulle relazioni letterarie anglo-birmane e sulla nuova letteratura birmana. È docente di lingua e letteratura inglese nelle Scuole Statali di secondo grado. Ha pubblicato vari articoli sulle tematiche del rapporto Asia e Occidente.

Katia Dereviziis si è laureata in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Roma Tor Vergata; ha successivamente conseguito il Master universitario in Letteratura e Informatica nello stesso ateneo. Pubblicista dal 1992 e traduttrice dal 2004. Tra le varie certificazioni conseguite in ambito linguistico ed informatico ha ottenuto inoltre la licenza di operatore AFIS nel settore aeronautico.

Silvia Di Cicco, dopo la maturità scientifica si è iscritta alla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Roma Tor Vergata. Ad oggi lavora per la compagnia aerea Alitalia. Nel 2008 ha partecipato a Istanbul alla conferenza

“Adapting America/ America Adapted” (Università del Bosforo).

Simonetta Fiori si è laureata in Lingue e Letterature Straniere Moderne e insegna Lingua e Civiltà inglese al Liceo Scientifico “Galileo Galilei” di Santa Marinella (RM). Ha conseguito il Master in Letteratura e Informatica all’Università di Roma Tor Vergata.

Interprete e traduttrice, ha pubblicato una raccolta di poesie dal titolo *Stelle sul Soffitto*, ed. Il Messaggio.

Heather Gardner insegna Letteratura Inglese presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Roma Tor Vergata. Ha scritto due libri, su Shakespeare e Shadwell, e numerosi saggi su autori della letteratura inglese del Sette-Ottocento e contemporanei. Si è molto occupata anche della narrativa asiatico americana e della scrittura autobiografica femminile.

Monia Grauso si è laureata presso l’Università di Roma Tor Vergata in Lingue e Letterature Straniere con votazione 110/110 e lode, ed è attualmente iscritta nella medesima Università al Master in Relazioni Internazionali e Interculturali tra Asia e Occidente.

Ha partecipato alle Conferenze “Adapting America/America Adapted” (Università del Bosforo), e “Constructing China’s Nationhood Music and Transmission in East Asia”.

Alice Leri ha conseguito la laurea presso l’Università di Firenze in Studi Interculturali. Ha proseguito poi gli studi presso l’Università di Napoli “l’Orientale” ottenendo una laurea magistrale in Storia e Culture del Mediterraneo e dei Paesi Islamici. Attualmente svolge un Dottorato di Ricerca presso l’Universiteit van Tilburg nel campo degli Studi Culturali.

Elisabetta Marino è ricercatrice di letteratura inglese presso l’Università di Roma Tor Vergata. Ha pubblicato una monografia su Tamerlano e un testo sulla letteratura bangladesese britannica. Ha curato tre raccolte di saggi e tradotto alcune poesie di Maria Mazziotti Gillan, riunite in volume. Ha pubblicato studi sulla letteratura inglese, letteratura asiatica americana, asiatica britannica, italiana americana.

Luisa Spagnoli è ricercatore presso l’Istituto di Storia dell’Europa Mediterranea del Consiglio Nazionale delle Ricerche (C.N.R). È, inoltre, professore a contratto, per l’insegnamento di Geografia Storica, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Roma Tor Vergata.

L’attività di ricerca, che spazia tra i diversi campi della geografia e tra le tematiche centrali nel dibattito geografico, è particolarmente attenta alle relazioni tra geografia storica e cartografia, privilegiando l’analisi del rapporto tra linguaggio cartografico e processi territoriali.

Maria Anita Stefanelli si è laureata a Ca’ Foscari (Venezia), ha conseguito l’MLitt a Strathclyde e il PhD a Edimburgo. Insegna Letteratura Angloamericana a Roma Tre e conduce ricerche presso il Dipartimento di studi Euroamericani. È *Research Associate* presso il Trinity College Dublin. In ambito americano ha pubblicato su

poeti e prosatori dell'Ottocento e Novecento, la poesia modernista e il teatro.

Valeria Vallucci è un'allieva della Prof.ssa Lina Unali. È Dottore di Ricerca in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Roma Tor Vergata. Si è specializzata sul poeta Lord Byron intorno alla cui personalità artistica e letteraria ha già pubblicato alcuni saggi e articoli. Ha il titolo di *operatrice* di lingua e cultura cinese.



Londra all'alba (Foto L.U.)

Publicazione telematica 1 ottobre 2010