

La diglossia nel linguaggio letterario, artistico e museale – Un approccio alla comprensione delle diversità culturali

Marco Izzolino

Accademia di Belle Arti, Napoli

<https://orcid.org/0009-0007-2683-1557>

ABSTRACT

This article aims to analyze the concept of diglossia, historically linked to the linguistic field, and to extend its applicability to a broader cultural dimension that includes literary, artistic, and, finally, museological language. It is argued that diglossia – understood as the coexistence of different communicative languages and codes within the individual and the community – is not a marginal phenomenon, but an intrinsic and pervasive condition of contemporary life.

The essay is based on a research project concerning the historical-artistic context of post-unification Sardinia, where the concept of visual diglossia was introduced. The Sardinian case, with its historical trajectory of local artists mediating between 'native' languages and dominant cultural codes, offers an innovative paradigm for understanding the dialogue between hegemonic and subaltern cultures, anticipating phenomena later extended to Italy and other post-colonial contexts.

This visual diglossia, originating in art and reflected in the organizational models of international bodies like ICOM, facilitates the translation between a global exhibition 'language' and local cultural languages. Considering diglossia as a widespread competence in dissemination enables a dynamic process that favors the re-emergence of even peripheral cultural meanings and their access to a wide audience, overcoming spatio-temporal and cultural barriers. In an era of increasing interconnectedness, the ability to manage this diglossia is crucial for transforming museum heritage into a 'shared communication theater,' where cultural diversity is actively mediated.

KEY WORDS

Diglossia, Visual Diglossia, Museo-logical Language, Cultural Hybridization, Post-colonial

CITATION

Izzolino, Marco. "La diglossia nel linguaggio letterario, artistico e museale – Un approccio alla comprensione delle diversità culturali". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 103-119

Premessa

La complessità delle società contemporanee è caratterizzata da un'intensa dinamica di scambi culturali e da una profonda interconnessione globale. In questo contesto, l'individuo è esposto continuamente a una pluralità di linguaggi, codici e sistemi di significazione, fenomeno che può essere efficacemente interpretato attraverso la lente della *diglossia*. Originariamente elaborato in ambito linguistico da Charles A. Ferguson¹ nel 1959 e successivamente ampliato da Joshua A. Fishman² nel 1967, il concetto di diglossia descrive la coesistenza di due varietà linguistiche distinte, impiegate in contesti sociali differenziati all'interno di una stessa comunità. Il presente studio propone un'estensione di tale concetto al più ampio dominio dei linguaggi culturali e comunicativi, con particolare attenzione all'ambito museale. Si sostiene che la diglossia, intesa come la compresenza, nel singolo e nella collettività, di differenti idiomi comunicativi e repertori simbolici, rappresenti oggi una condizione strutturale e ubiquitaria nell'esperienza umana dell'era globalizzata.³

Questo contributo intende esplorare come il concetto di diglossia, tradizionalmente riferito alla sfera verbale, possa essere esteso all'ambito visivo e, successivamente, ai linguaggi museali, al fine di offrire una cornice interpretativa utile a favorire la comprensione e la valorizzazione del patrimonio culturale. Tale estensione si rende necessaria per fornire agli spazi espositivi strumenti concettuali e operativi capaci di rispondere alla crescente diversità del pubblico e alla natura composita delle espressioni culturali contemporanee. La capacità dei musei di configurarsi come un 'teatro di comunicazione condivisa', in cui la diversità non è un mero oggetto di esposizione ma viene attivamente mediata e resa intelligibile,⁴ dipende in larga misura dalla consapevolezza e dalla gestione di questa condizione diglossica. L'analisi si radica in un progetto di ricerca focalizzato sul contesto storico-artistico della Sardegna post-unitaria, che ha consentito di sviluppare una prospettiva interpretativa di diglossia *visiva*.⁵ Il caso sardo si presta a fungere da laboratorio emblematico di ibridazione culturale, in cui artisti locali hanno mediato fra codici espressivi 'nativi' e linguaggi culturali egemoni imposti dalla neonata Nazione italiana. Tale esperienza storica e artistica costituisce un paradigma utile non solo per comprendere le dinamiche interne alla cultura italiana post-unitaria, ma anche per delineare un modello metodologico applicabile a contesti più ampi, inclusi quelli derivanti da processi post-coloniali a scala globale. La diglossia, e in particolare la sua interpretazione in termini visivi proposta rispetto all'esperienza artistica sarda, si configura come un precursore dei meccanismi comunicativi che informano il linguaggio museale contemporaneo. Organizzazioni come l'International Council of Museums⁶ promuovono

1 Ferguson, "Diglossia".

2 Fishman, "Bilingualism with and without Diglossia; Diglossia with and without Bilingualism".

3 Bauman, *Liquid Modernity*; Fabietti, *Il destino della 'cultura'*.

4 Hooper-Greenhill, *The Educational Role*.

5 Izzolino, *Didattica Museale*, in particolare su questo argomento si rimanda al capitolo 3 "Diglossia visiva", 92-119.

6 ICOM, "Standards and Guidelines".

modelli organizzativi che, pur non menzionando esplicitamente il termine diglossia, ne riflettono la logica intrinseca: un ponte tra un 'linguaggio globale' dell'esposizione, caratterizzato da codici e pratiche universalmente riconosciute, e i linguaggi specifici, 'nativi' o locali, dei patrimoni esposti. Questa prospettiva permette di riconoscere la diglossia come una competenza diffusa nel pubblico, su cui i musei possono fare affidamento per attivare processi dinamici di interpretazione e coinvolgimento. Il contributo si sviluppa seguendo un percorso che parte dall'analisi della diglossia in senso stretto, procede con l'approfondimento della sua manifestazione nella sfera visiva e conclude con la sua applicazione al contesto museale. Verranno discusse le implicazioni di questo approccio per la valorizzazione del patrimonio culturale, sottolineando come la consapevolezza e l'applicazione strategica della diglossia nel linguaggio museale rivestano un ruolo cruciale nella costruzione di nuove identità culturali e nella promozione di un autentico dialogo interculturale nell'epoca contemporanea.

Origine del concetto di diglossia

Il concetto di diglossia, nella sua accezione più consolidata, affonda le radici negli studi sociolinguistici del XX secolo. La formulazione pionieristica di Charles A. Ferguson (1959) ha descritto la diglossia come una situazione linguistica stabile in cui, all'interno di una comunità, due varietà della stessa lingua (o, in alcuni casi, due lingue distinte ma strettamente correlate) coesistono e sono impiegate in funzioni sociali complementari e ben definite. Una varietà è considerata 'alta' (H, da *High*) ed è utilizzata in contesti formali, ufficiali e prestigiosi (ad esempio religione, istruzione, governo), mentre l'altra è considerata 'bassa' (L, da *Low*) ed è impiegata nella comunicazione informale, familiare e quotidiana. Questa distinzione funzionale, più che una mera gerarchia di prestigio, è ciò che caratterizza la diglossia, differenziandosi dal semplice bilinguismo, dove l'uso delle lingue può essere più intercambiabile o non rigidamente legato a specifici domini sociali. Ferguson identificò nove caratteristiche chiave della diglossia, tra cui la specializzazione funzionale delle varietà, il prestigio di H, l'acquisizione di L come lingua madre e H attraverso l'educazione formale, l'esistenza di un vasto corpus letterario in H, e l'assenza di parlanti nativi che usino H in contesti informali. Esempi classici citati da Ferguson includono l'arabo colloquiale e standard, il greco demotico e καθαρεύουσα, il tedesco svizzero e lo standard, e il creolo haitiano e il francese.

Successivamente, Joshua A. Fishman ampliò il concetto, distinguendo tra 'bilinguismo con diglossia' (dove una comunità è bilingue e le lingue hanno funzioni sociali separate), 'diglossia senza bilinguismo' (dove ci sono due lingue o varietà, ma gruppi distinti all'interno della comunità usano predominantemente l'una o l'altra, senza che tutti i membri siano bilingue), "bilinguismo senza diglossia" (dove gli individui sono bilingue ma le lingue sono usate in modo intercambiabile senza chiara specializzazione funzionale) e "né bilinguismo né diglossia" (comunità monolingue). L'apporto di Fishman è stato cruciale per chiarire che diglossia e bilinguismo non sono sinonimi e possono presentarsi in diverse combinazioni, influenzando profon-

damente la dinamica sociale e culturale di una comunità. La pertinenza del concetto di diglossia per la comprensione delle dinamiche culturali va oltre il mero ambito linguistico. L'idea di coesistenza funzionale di codici differenti, impiegati in contesti sociali specifici e con diversi gradi di prestigio o formalità, può essere estesa a tutti i sistemi di significazione che strutturano una cultura. In un'ottica sociologica e antropologica della cultura, si osserva come fenomeni di compresenza di repertori gestuali, simbolici, iconografici e narrativi rispondano a esigenze comunicative diverse, dal quotidiano all'istituzionale, dal locale al globale.⁷ Questa 'diglossia culturale' diventa particolarmente rilevante in contesti di intersezione tra culture, dove l'emergere di una cultura egemone porta all'assimilazione, all'adattamento o alla resistenza di codici culturali 'subalterni' o 'nativi'.

La diglossia nel contesto italiano post-unitario: il caso di Grazia Deledda

Il processo di unificazione italiana, culminato nel 1861, non comportò un'immediata creazione di un'unità linguistica a livello nazionale. Al contrario, il panorama italiano post-unitario risultava profondamente frammentato dal punto di vista linguistico, con una moltitudine di dialetti e lingue regionali che costituivano la lingua madre per la maggioranza della popolazione. L'italiano standard, fondato sul fiorentino letterario, era la lingua dell'amministrazione, dell'istruzione e della cultura 'alta', parlata e scritta da una ristretta élite intellettuale e borghese. Questa situazione configurava una chiara condizione di diglossia su scala nazionale, in cui il dialetto rappresentava la varietà 'bassa' e l'italiano la varietà 'alta'.

In questo contesto, la figura di Grazia Deledda (1871-1936), Premio Nobel per la Letteratura nel 1926, rappresenta un esempio paradigmatico della diglossia linguistica e delle sue implicazioni culturali. Nata e cresciuta a Nuoro, in Sardegna, Deledda apprese l'italiano non come lingua materna, ma attraverso un percorso di studio autonomo iniziato intorno ai tredici anni e proseguito con perseveranza fino all'età di circa trent'anni. La sua affermazione:

Leggo relativamente poco, ma cose buone, e cerco sempre di migliorare il mio stile. Io scrivo ancora male in italiano ma anche perché ero abituata al dialetto sardo che è per se stesso una lingua diversa dall'italiana,⁸

non solo testimonia la sua umiltà intellettuale, ma rivela anche una profonda consapevolezza della condizione diglossica in cui operava.⁹ Il sardo non è un dialetto territoriale, bensì una lingua romanza distinta, con una propria grammatica, un proprio lessico e una tradizione orale e scrittura autonoma. La scelta di Deledda di adottare l'italiano come lingua letteraria non rappresentò una semplice adesione a una norma,

⁷ Crespi, *Manuale di sociologia*; Monceri-Gili, *Comprendersi o no*.

⁸ La citazione è tratta da una pagina di diario autografa esposta in una vetrina della casa natale della scrittrice, oggi museo dedicato alla sua memoria.

⁹ Cavanaugh, *Language Ideologies*; Manca, *Tradizione e innovazione*.

ma una decisione strategica che le permise di superare i confini regionali, portando le storie, i miti, le tradizioni e le peculiarità della Sardegna a un pubblico nazionale e internazionale. Attraverso l'italiano, Deledda diede voce a una cultura che altrimenti sarebbe rimasta confinata, permettendole di “sopravvivere e continuare a essere raccontata in un contesto mutato”.¹⁰ Questa scelta linguistica fu sintomatica di una più ampia trasformazione culturale e sociale in Sardegna, innescata dalla cosiddetta Fusione Perfetta del 1847, che anticipò l'unificazione italiana. L'isola, già integrata negli stati governati dai Savoia, subì profondi processi di cambiamento e adattamento a una nuova realtà politica, economica e sociale. La cultura sarda, con le sue tradizioni peculiari – molte volte considerate ‘di nazione’ per la loro diffusione trasversale a tutti i livelli sociali, anziché meri retaggi folkloristici – si trovò a dialogare con una cultura italiana post-unitaria in costruzione. L'isolamento storico e la coesione sociale dell'isola avevano generato una forte coscienza collettiva e una ‘voce’ delle masse, presente in ogni aspetto della vita quotidiana.¹¹ La diglossia, in questo senso, non fu solo una condizione subalterna, ma divenne un meccanismo di resilienza culturale. L'apprendimento e l'uso della lingua ‘alta’ (l'italiano) non comportò l'annientamento della lingua ‘bassa’ (il sardo e la cultura che essa veicolava), bensì una complessa interazione che permise alla cultura sarda di adattarsi senza perdere la propria identità profonda. Grazia Deledda rappresenta dunque un'autrice che utilizzò la diglossia come strumento di emancipazione culturale e diffusione di un patrimonio altrimenti inaccessibile. La sua opera dimostra come l'incontro tra linguaggi diversi possa generare nuove forme d'espressione, arricchendo il panorama culturale complessivo.

Diglossia visiva: un paradigma dall'arte sarda post-unitaria

Le dinamiche di diglossia che si sono manifestate nel contesto linguistico e letterario della Sardegna post-unitaria trovano un riscontro parallelo nella sfera delle arti visive. Tra Otto e Novecento, così come alcuni letterati affrontarono la sfida di esprimersi in italiano pur provenendo da un contesto dialettale, anche gli artisti figurativi si confrontarono con una sorta di diglossia nel dominio della visione. Se la distinzione tra due lingue parlate o scritte è relativamente definita, trasporre tale distinzione nel linguaggio visivo richiede un'analisi più sottile, poiché la struttura e la grammatica dell'immagine risultano meno codificate rispetto a quelle verbali. Nonostante questa complessità, si possono riconoscere forme di diglossia visiva in diversi artisti sardi attivi nel periodo post-unitario. Per uno scrittore dell'epoca la diglossia consisteva nel comporre in una lingua differente da quella che aveva formato il proprio pensiero e la propria visione del mondo. Per l'artista visivo, la diglossia si traduceva nell'esprimersi attraverso materiali, tecniche e contesti espressivi differenti da quelli in cui aveva sviluppato le proprie capacità plastiche e grafiche, spesso interiorizzate in ambito tradizionale e familiare.

10 Izzolino, *Didattica museale*, 95.

11 Gumperz, *Linguistic and Social Interaction*; Hawkins, *Diglossia Revisited*.

Un esempio emblematico è offerto da Costantino Nivola (1911-1988), uno dei maggiori artisti sardi del Novecento. In un'intervista del 1977 con Tonino Casula,¹² Nivola raccontò che, pur riconoscendo l'importanza dei suoi studi artistici al di fuori della Sardegna – in particolare all'ISIA di Monza – e delle esperienze internazionali, la sua formazione giovanile come muratore e scalpellino nel paese natio di Orani costituì il fondamento della sua pratica artistica. La sua prima opportunità di esercitare le competenze plastiche e grafiche in un contesto esterno avvenne grazie alla collaborazione con Mario Delitala, anch'egli originario di Orani, nella decorazione dell'Aula Magna dell'Università di Sassari. Delitala (1887-1990) apparteneva a una generazione di artisti sardi attivi a cavallo tra Otto e Novecento che, grazie ai cambiamenti politici e sociali, ebbero accesso a un contesto culturale più ampio rispetto a quanto precedentemente offerto dall'isola. Altri artisti coevi come Francesco Ciusa (1883-1949), Giuseppe Biasi (1885-1945), Melkiorre Melis (1885-1982), Mario Mossa de Murtas (1902-1986) e Tarquinio Sini (1889-1943) appresero un linguaggio artistico e compositivo estraneo alla tradizione locale, ispirato da ambiti accademici, avanguardie e contesti industriali come l'editoria, la grafica e il design.¹³ Le commissioni pubbliche statali, come quelle per l'Università di Sassari e altri edifici istituzionali, furono occasioni di incontro tra due linguaggi culturali distinti della Sardegna: quello tradizionale locale e quello nazionale moderno. La generazione successiva, rappresentata anche da Nivola, ebbe modo di sperimentare la propria espressività tradizionale in contesti definiti da requisiti estetici nazionali, delineando così un processo di confronto e mediazione tra codici differenti. Il linguaggio visivo sardo tradizionale, infatti, si era sviluppato per secoli prescindendo quasi totalmente dall'evoluzione storica della cultura figurativa classica. Caratterizzato da una forza espressiva 'barbarica' nel senso di a-classica, essenziale e sintetica nella composizione della figura, e tendente all'astratto nella differenziazione delle superfici per imitare le incisioni e le modellature naturali del paesaggio, esso possedeva una propria "matrice mediterranea pre-classica, comune a molte civiltà affacciate sul Mediterraneo. Questa specificità è stata ben riassunta nell'idea che in Sardegna

il divenire del tempo sta contro la fissità dell'origine; qui vi è quasi una sorta di terrore religioso della perfettibilità; qui una rude forza ancestrale sembra debba imprimere in tutto il suggello dell'essenziale senza contorni. Terra di espressioni pure è la Sardegna, che non amano conchiudersi nel binomio classico, non superabile, del *pulchrum-verum*. [...] In codesta essenziale soddisfazione delle piccole cose, senza aspri tormenti, è uno dei suoi tratti più suggestivi: la freschezza primordiale caratteristica di ogni mondo barbarico. [...] Pure espressioni e piccole cose costituiscono i segni, oggi come in antico, della civiltà e dell'arte, nell'Isola.¹⁴

12 Tonino Casula, intervista a Costantino Nivola.

13 Gusti-Manca, *Arte contemporanea*.

14 Lilliu, *Sardegna: isola anticlassica*, 130.

L'incontro con una civiltà figurativa fondata sulla cultura classica, o con la quale essa si era sempre confrontata, ebbe un impatto significativo sulla generazione di artisti sardi della seconda metà dell'Ottocento. Da qui nacque una sorta di diglossia visiva: il possesso contemporaneo di due linguaggi visivi differenti. L'uno nativo, a-classico, e l'altro acquisito, di derivazione classica. Inizialmente, nella generazione di Delitala, i due linguaggi si incontrarono sul terreno del realismo espressivo. Gli artisti sardi adattarono l'immediatezza delle proprie attitudini alle regole della prospettiva e della composizione geometrica, assecondando le esigenze di verità e sincerità della rappresentazione naturalistica diffuse nel resto d'Italia. Impararono a contenere una tecnica espressiva istintiva all'interno di una rigorosa griglia razionale. Questo incontro generò conseguenze feconde: approcci e attitudini grafiche o d'intervento sulla materia, inizialmente latenti, emersero con prepotenza come cifre espressive all'interno di composizioni figurative comprensibili a livello nazionale. Artisti come Ciusa o Biasi non solo portarono alla luce storie e personaggi della Sardegna, ma lo fecero con uno stile personale, capace di fondere la minuziosità del dettaglio con l'accostamento di volumi e superfici astratti, esito di una tecnica che organizzava in una visione d'insieme strategie e approcci provenienti da diverse tradizioni artigiane.

Se per la generazione a cavallo tra i due secoli il dialogo tra i due linguaggi avvenne sul piano del realismo figurativo (estraneo alla tradizione sarda), per la generazione successiva (quella di Nivola e Giovanni Pintori, suo compagno di studi a Monza) quel dialogo poté avvenire attraverso il recupero di matrici astratte e a-classiche, fino a quel momento quiescenti. Questo fu favorito dalla mutazione del contesto artistico nazionale, stimolato dalle avanguardie e dalle nuove tecnologie (fotografia, cinema), che portarono alla ribalta interessi verso i 'primitivi' e l'astrattismo, forme più vicine alla tradizione artistica e artigiana sarda. Il dialogo tra matrici culturali diverse stimolò il cambiamento anche nell'ambiente artistico del resto d'Italia, con il linguaggio comune come strumento di questo processo e la diglossia come presupposto. L'arte italiana si nutrì di storie, simboli e linguaggi provenienti da contesti un tempo erroneamente definiti periferici. Lo sforzo degli autori di apprendere un linguaggio diverso da quello d'origine generò processi di traduzione di elementi nativi o la creazione di elementi linguistici e simbolici ibridi e nuovi, soprattutto in ambiti espressivi emergenti grazie alle nuove tecnologie e ai processi industriali. È significativo che la diglossia visiva degli artisti sardi abbia avuto un impatto maggiore in discipline 'nascenti' dove la creatività si associava alla produzione industriale, come il graphic design (Pintori), la scultura applicata all'architettura moderna in cemento (Nivola), l'illustrazione (Edina Altara, Tarquinio Sini), e la connessione tra design industriale e artigianato (Eugenio Tavolara), con potenziali contributi anche nella scultura e ceramica (Salvatore Fancello). Ciò si spiega con l'approccio pragmatico dell'industria e l'apertura di un nuovo e più ampio pubblico, che consentivano soluzioni non convenzionali, superando le gerarchie artistiche tradizionali e l'apparente conflitto tra il linguaggio espressivo più libero della tradizione sarda e quello più razionale della tradizione classica.¹⁵

15 Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*.

In breve, la Sardegna ha trasformato la situazione di subalternità culturale in una scelta strategica di adattamento e innovazione, con la diglossia visiva che ha svolto il ruolo di catalizzatore. Questo fenomeno, lungi dall'essere circoscritto all'Isola, è espressione di un processo universale che si ripresenta ogniqualvolta culture diverse si incontrano in un rapporto di egemonia e subalternità, toccando tutti gli ambiti espressivi in grado di evolvere all'interno della cultura dominante.

Cornice teorica: Antonio Gramsci, Alberto Mario Cirese e i dislivelli culturali

Per inquadrare la diglossia visiva in un contesto teorico più ampio, è indispensabile fare riferimento alle riflessioni di Antonio Gramsci sui dislivelli culturali e alla successiva elaborazione di Alberto Mario Cirese in ambito antropologico e sociologico.¹⁶ Tali contributi permettono di comprendere non solo le dinamiche culturali interne alle società nazionali, ma anche le interazioni tra culture a livello globale, con particolare riguardo ai fenomeni post-coloniali.

Antonio Gramsci, nei suoi *Quaderni del carcere* (1929-1935), si rivelò uno dei primi pensatori a investigare in modo approfondito la relazione tra dislivelli culturali e lotta di classe nella società italiana. Egli attribuiva grande importanza allo studio della formazione degli intellettuali e dei fatti culturali legati ai gruppi sociali, includendo in quest'ultimo ambito anche attività, atteggiamenti e prodotti spesso sottovalutati o considerati marginali dalla cultura ufficiale, quali la letteratura popolare, il folklore e il senso comune. In particolare, Gramsci sottolineava la necessità di comprendere la cultura popolare come espressione rappresentativa delle classi subalterne, intese come "l'insieme delle classi subalterne e strumentali di ogni forma e società finora esistita".¹⁷ Egli osservava una netta contrapposizione tra la visione del mondo popolare e quella ufficiale o colta, correlata ai contrasti economici e politici, ma anche a differenze culturali e di percezione del reale. Per Gramsci, la cultura popolare conteneva sia stratificazioni 'fossilizzate', più conservative, sia innovazioni spontanee e progressive, originate da nuove condizioni di vita. Queste innovazioni culturali potevano trasformarsi in una coscienza di classe più consapevole e articolata, sfidata e alimentata da un confronto continuo tra gruppi sociali. Questa concezione gramsciana fornisce una solida base teorica per leggere la diglossia culturale come un fenomeno dinamico, in cui la compresenza di codici e repertori diversi nelle classi subalterne diventa terreno fertile per la resistenza, l'innovazione e l'emancipazione culturale.

Negli anni Settanta, Alberto Mario Cirese ha ripreso e sviluppato le intuizioni di Gramsci sui dislivelli culturali,¹⁸ introducendo un approccio antropologico più ampio e meno legato alla valenza politica esplicita. Cirese ha utilizzato la distinzione tra cultura egemonica e culture subalterne come modello analitico per comprendere la dialettica culturale che si instaura sia all'interno di una società sia tra culture di-

¹⁶ Gramsci, *Quaderni del carcere*; Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*; Id., "Gramsci e il folklore".

¹⁷ Gramsci, *Quaderni del carcere*, 2312.

¹⁸ Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*.

verse in relazione di dominio e subordinazione. Secondo Cirese, non esiste un tratto culturale intrinsecamente ‘alto’ o ‘basso’: la sua natura dipende sempre dal contesto storico-sociale in cui si colloca. I dislivelli culturali si manifestano nelle differenze tra classi sociali o società, determinati da fattori come isolamento territoriale, discriminazione culturale e resistenza all’omologazione imposta dai ceti dominanti. Cirese evidenzia inoltre come le culture, pur differenziate, siano legate da una rete di scambi continui, che includono processi di tradizione, acculturazione, innovazione e circolazione culturale o sociale. La circolazione culturale assume particolare importanza per la comprensione della diglossia, perché implica che i codici e i repertori culturali subiscono modificazioni, appropriazioni e nuove ibridazioni nei processi di scambio tra gruppi dominanti e subalterni. Questa visione permette di analizzare la diglossia non solo come una condizione di separazione o subordinazione, ma come un luogo di negoziazione e trasformazione culturale continua.

Il doppio linguaggio della globalizzazione

Le riflessioni gramsciane sulla relazione tra egemonia e subalternità sono state riprese e applicate a livello globale, dando origine a una serie di studi critici nei *Cultural Studies* e nei *Subaltern Studies*. Studiosi come Étienne Balibar, Ranajit Guha, Stuart Hall, Eric Hobsbawm e Edward Said hanno rielaborato il pensiero di Gramsci per analizzare le dinamiche culturali e politico-sociali di contesti post-coloniali e di trasformazioni globali.¹⁹ In particolare, la corrente dei *Subaltern Studies*, nata in India negli anni Ottanta, si ispira esplicitamente al pensiero gramsciano per dare voce alle classi subalterne tradizionalmente escluse dalla storiografia nazionale e post-coloniale, contribuendo a mettere in luce la complessità delle culture marginalizzate e a sfidare narrazioni egemoniche. Queste elaborazioni internazionali confermano l’importanza di una cornice teorica che consideri la diglossia culturale come un meccanismo di relazione dinamica e spesso conflittuale tra culture dominanti e subalterne, con esiti sia di subordinazione sia di innovazione e rinnovamento culturale. La contrapposizione tra cultura egemone e subalterna, come analizzata da Gramsci e Cirese, è utile non solo per le dinamiche socio-politiche della globalizzazione, ma anche per i meccanismi comunicativi attraverso cui essa si manifesta. Negli ultimi quattro decenni, l’interdipendenza globale ha generato un’ibridazione culturale che rende difficoltoso assegnare contorni precisi alle pratiche culturali. La circolazione di persone, beni e informazioni, unita al sistema informativo di massa e in rete, rende l’incontro con la diversità inevitabile e soggetto a continue negoziazioni. Ciò rende sempre più difficile immaginare le culture come realtà separate, stabili e coerenti. Prevale, come Franco Crespi afferma, la

possibilità che forme culturali diverse, anche contrapposte tra loro, siano compresenti in uno stesso contesto sociale. Mentre determinate forme culturali possono essere l’espressione dell’esperienza sociale di nuovi ceti emergenti [...] altre forme culturali, legate alle tradizioni,

19 Cfr. Schirru, *Gramsci, le culture e il mondo*; Deias et al., *Gramsci ritrovato*.

possono invece continuare a persistere [...]. Il conflitto tra queste diverse forme può avere esiti diversi, a seconda che le forme “progressiste” prevalgano su quelle tradizionali o queste ultime sulle prime, oppure che si diano in entrambe processi di reciproco adattamento.²⁰

La globalizzazione ha così creato il *multiculturalismo*, ovvero la coesistenza di culture differenti, la cui origine è spesso di difficile identificazione. Parlare di società multiculturale equivale a descrivere una società composta da individui appartenenti a culture diverse, le cui manifestazioni cambiano continuamente a seguito dell'adattamento delle mediazioni simboliche a nuove condizioni o della creatività interna. Gli effetti della globalizzazione si manifestano in crisi di appartenenza sociale, generate dalla nascita di categorie più complesse, instabili e spesso transnazionali. L'identità come appartenenza è sempre meno definita dal contesto geografico e più dalla capacità autoriflessiva del singolo, che costruisce e rinegozia quotidianamente le proprie relazioni sociali e culturali. Come afferma Bauman:

Rappresentare i propri membri come individui è il marchio di fabbrica della società moderna. Tale rappresentazione [...] è piuttosto un'attività quotidianamente esplicita. La società moderna esiste nella sua quotidiana riformulazione e rinegoziazione della rete di obblighi reciproci chiamata “società”. [...] Oggi “individualizzazione” significa qualcosa di molto diverso rispetto a cent'anni fa e nelle prime fasi dell'età moderna – il periodo di decantata “emancipazione” dell'uomo dalla fitta rete di dipendenza, sorveglianza e imposizione comunitaria.²¹

Ogni individuo si trova oggi a vivere una curiosa contraddizione: una società che richiede scambi e contaminazioni a livello planetario, e al contempo un intimo meccanismo di salvaguardia del sé e del gruppo di appartenenza da ciò che è esterno. Ne deriva che all'individuo è assegnata una responsabilità maggiore: oggi è il singolo a decidere la propria appartenenza, in una continua tensione tra due spinte opposte – quella a incrementare i legami e quella a frammentarli.

Ogni individuo ha una sua “cultura” individuale, che è il modo particolare e unico in cui tutte le sue diverse appartenenze e riferimenti sociali e culturali si compongono a formare una configurazione unica e distintiva. [...] L'identità individuale [...] nasce da e si compone di una pluralità di appartenenze e di riferimenti, più o meno coerenti tra loro, più o meno stabili e duraturi. [...] Questa struttura di appartenenze e riferimenti può assumere per ognuno una forma e un ordine diversi e anche mutare nel tempo e a seconda del contesto.²²

20 Crespi, *Manuale di sociologia*, 251-252.

21 Bauman, *Liquid Modernity*, 22.

22 Gili, *Le condizioni della comunicazione*, 7-39, in par. 30.

Questo contrasto si manifesta non solo a livello individuale e interno alla società, ma anche nelle relazioni internazionali, con regionalismi e radicalizzazioni culturali come tentativo di far prevalere le identità comunitarie tradizionali. Ma gli elementi tradizionali perdono autorità nel confronto con le diversità espresse dal proprio vicino. La costruzione di una relazione corretta e libera con la diversità diventa più importante della ricerca delle origini. Per alcuni autori, ‘multiculturalità’ dovrebbe essere sostituita da ‘interculturalità’, ponendo l’accento sull’‘inter’ per risaltare la ricchezza e la produttività del confronto come terreno fecondo di negoziazione. Il patrimonio culturale diventa così un veicolo per l’interculturalità, aiutandoci a comprendere come in ognuno di noi ci sia un poco dell’altro.²³ Per la comunicazione interculturale, essenziale è la condivisione di codici comunicativi. Se a culture differenti corrispondono linguaggi in tutto o in parte diversi, è anche vero che con la costituzione del mondo come unità globale si è diffusa una cultura globale: un sistema condiviso di segni misti (testuali, visivi, sonori) utilizzati da una pluralità internazionale di interpreti che mantengono una costanza di significazione. Questo amalgama linguistico-culturale è determinato dagli effetti della globalizzazione: scambio internazionale di merci, movimento di persone e soprattutto comunicazione in rete e uso degli stessi strumenti tecnologici. Esistono segni internazionalmente condivisi per molteplici aspetti delle nostre vite, dal trasporto alla lettura di immagini. Ogni individuo oggi possiede due piani culturali di riferimento: quello di appartenenza e quello globale. Di conseguenza, per ogni aspetto culturale esistono due linguaggi paralleli, uno intra-culturale e uno inter-culturale, usati a seconda degli interlocutori. Si può parlare di una ‘diglossia diffusa’, capacità di utilizzare l’uno o l’altro tipo di linguaggio a seconda delle circostanze. L’uso del termine diglossia non è improprio, poiché questa facoltà si è creata per necessità storicamente determinate, comuni a buona parte del globo, in seguito alle unità nazionali e alle invasioni coloniali, quando le masse subalterne hanno dovuto apprendere il linguaggio delle culture egemoni. La diglossia contemporanea è figlia della diglossia coloniale o post-unitaria.

La struttura di questa diglossia è principalmente di natura visiva, poiché attraverso simboli grafici riusciamo a comunicare al di là delle differenze di lingua. Esiste una fitta rete di codici iconici che ci indicano come muoverci, dove guardare, come usare utensili, come nutrirci, ecc.

Nel libro *Principi di psicologia della forma* (1935), lo psicologo tedesco Kurt Koffka scrisse che una maniglia “vuole essere afferrata” e che una cassetta delle lettere invita a spedirne. Sosteneva che “le cose ci dicono cosa fare con esse” e usava la parola *Aufforderungscharakter* (l’affordance, l’invito all’uso) per descrivere come essi ci stimolano a capire come dovremmo usarli. Chiedere se qualcosa è ben progettato significa domandarsi se è una soluzione, se funziona bene nel suo contesto, se ci fa pensare ma certo, se usa correttamente i materiali, se la forma è semplice o fantasiosa, se rende desiderabile l’oggetto.²⁴

²³ Donati, *Oltre il multiculturalismo*.

²⁴ Cousins, *Storia dello sguardo*, 82-83.

Lo sviluppo delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione (TIC) ha influenzato l'evoluzione delle capacità d'espressione visiva, configurando una "svolta iconica"²⁵ nella cultura contemporanea. Questa svolta implica un cambiamento qualitativo nella produzione e nell'impatto delle immagini, influenzato dall'emersione e valorizzazione di tratti culturali non europei/occidentali. L'attrazione di artisti europei (come Picasso, Matisse) verso il "primitivismo" e l'astrattismo può essere interpretata come apertura a estetiche e sistemi simbolici delle culture extra-europee, ricche di linguaggi visivi autonomi. Questo interesse ha permesso di superare le convenzioni rappresentative classiche, aprendo nuove vie espressive.

La globalizzazione odierna amplifica questo fenomeno. La diffusione capillare di immagini attraverso i media digitali ha creato un ambiente comunicativo dove linguaggi visivi di diversa provenienza si incontrano, si mescolano e si evolvono rapidamente. Ciò che un tempo era distintivo di una cultura può ora essere ripreso e diffuso globalmente, diventando parte di un repertorio visivo comune, spesso con significati nuovi. Questo processo è intrinsecamente diglossico: le immagini operano su più livelli, combinando un'immediatezza universale con risonanze culturali specifiche. Questa condizione di "doppio linguaggio" è un elemento distintivo dell'era globale. La cultura è di per sé un insieme di stratificazioni diverse di significati e di forme espressive che si sono venute accumulando nel corso della storia. Perciò l'identificazione di un unico codice culturale o di un'unica lingua è quasi sempre una forzatura ideologica. Quest'ultima osservazione è calzante per la comprensione della diglossia culturale. Non esiste una 'cultura pura' monolitica, ma un intreccio dinamico di codici. La 'svolta iconica' non è solo quantitativa, ma qualitativa: le immagini sono agenti attivi nella costruzione di realtà e significati. La capacità di comprendere questa complessità visiva richiede una competenza diglossica da parte del fruitore, per decodificare sia il messaggio universale che le stratificazioni culturali native. Questa competenza permette di apprezzare la ricchezza dell'ibridazione e riconoscere le diverse voci visive. L'industria creativa globale attinge a un vasto repertorio, generando appropriazione o ibridazione creativa.

L'opera di Maria Lai (1919-2013), radicata nelle tradizioni sarde ma espressa attraverso linguaggi universali (arte tessile, installazione), esemplifica questa diglossia visiva. I suoi 'libri cuciti', i 'telami' e le 'legature' dimostrano come un linguaggio 'basso' e locale possa elevarsi a 'alto' e universale. L'opera di Lai è stata una chiara manifestazione pratica di diglossia visiva: usando tecniche e materiali tradizionali per parlare a un pubblico globale. La diglossia visiva è una lente essenziale per analizzare come elementi nativi e a-classici influenzano le estetiche globali, e come i linguaggi globali diano nuova vita alle espressioni locali. Questa capacità di essere universalmente leggibile pur veicolando specificità culturali profonde arricchisce il panorama globale e promuove la consapevolezza della diversità culturale. La diglossia visiva è una competenza chiave per la produzione e fruizione di significato nell'era delle immagini.

25 Boehm, *La svolta iconica*.

La diglossia nel linguaggio museale

Il museo, per sua natura, è un'istituzione dedicata alla conservazione, esposizione e interpretazione del patrimonio culturale. In un mondo caratterizzato dalla diglossia culturale e dalla svolta iconica, il linguaggio museale non può più limitarsi a una comunicazione unidirezionale e monologica. Al contrario, deve evolvere per diventare un vero e proprio “teatro di comunicazione condivisa”,²⁶ in cui la diversità culturale è non solo esposta ma attivamente mediata e resa accessibile a un pubblico eterogeneo.²⁷ È qui che il concetto di diglossia trova la sua applicazione più innovativa.

La musealizzazione non è esente da questo sguardo globalmente condiviso. Il museo e tutti i luoghi della musealizzazione sono i contesti per eccellenza dove si ricorre all'utilizzo di codici internazionalmente condivisi, attraverso lo sguardo, per incontrare e comprendere la diversità; luoghi nei quali ciò che non è capito, perché parla una lingua lontana da noi nello spazio o nel tempo, può essere tradotto in una lingua condivisa da tutti. L'ICOM stessa costituisce una piattaforma internazionalmente condivisa per aggiornare, ampliare, rinegoziare e discutere di questi codici affinché possano essere in grado di tradurre e rendere comprensibili la più grande varietà di manifestazioni culturali, materiali e immateriali, presenti nel mondo. Uno dei compiti della didattica museale è di utilizzare i codici museali per mettere le persone in grado di comprendere ciò che è distante da loro, traducendo il linguaggio nativo dei beni culturali in un linguaggio contemporaneo condiviso. Il linguaggio museale può essere inteso come un insieme complesso di codici comunicativi: testuali (didascalie, pannelli, audioguide), visivi (allestimenti, grafica, illuminazione, display digitali), spaziali (percorsi espositivi, architettura) e performativi (eventi, laboratori). Tradizionalmente, questi linguaggi hanno spesso rispecchiato una cultura ‘alta’, privilegiando narrative e interpretazioni derivanti da un canone occidentale o nazionale egemone. Tuttavia, la crescente consapevolezza della diversità culturale e la necessità di un'inclusione autentica spingono i musei a sviluppare un approccio diglossico alla comunicazione. Questo approccio si manifesta nella capacità del museo di operare simultaneamente su due livelli linguistici e culturali, simili alle varietà ‘alta’ e ‘bassa’ della diglossia linguistica:

Linguaggio Globale/Universale (livello H): rappresenta il sistema di codici comunicativi condivisi per l'accoglienza del pubblico internazionale e la divulgazione di conoscenze su larga scala. Include l'uso di lingue veicolari (spesso l'inglese), una grafica chiara e intuitiva, un layout espositivo che segue standard internazionali di accessibilità e leggibilità, e l'impiego di tecnologie digitali per un'interazione facilitata. Questo livello mira a rendere il museo immediatamente comprensibile a visitatori provenienti da contesti culturali diversi, stabilendo un terreno comune di comunicazione. Questo

²⁶ Cataldo-Paraventi, *Il museo oggi*.

²⁷ Hooper-Greenhill, *The Educational Role*.

è in linea con le raccomandazioni di enti come l'ICOM,²⁸ che promuovono una definizione di museo sempre più inclusiva e orientata alla comunità, dove l'istituzione opera per la società e il suo sviluppo. L'obiettivo è creare una base di comprensione comune, superando le barriere immediate e rendendo il museo un ambiente accogliente per un pubblico culturalmente eterogeneo.

Linguaggio Specifico/Nativo (livello L): questo livello, complementare al primo, si basa sulla valorizzazione di codici culturali, linguistici e visivi locali. Invece di ignorare le varietà linguistiche o le tradizioni narrative specifiche di una comunità, il museo le integra attivamente. Si pensi all'uso di dialetti o di lingue minoritarie nelle audioguide, alla narrazione di storie locali da parte dei membri della comunità o all'esposizione di oggetti con una forte valenza simbolica all'interno della cultura di riferimento. Questa integrazione non è un mero esercizio folkloristico, ma una strategia per connettere il patrimonio esposto alle radici identitarie del pubblico, trasformando l'esperienza museale in un dialogo autentico e significativo.

La direzione del museo, rispetto al tema della diglossia, è quindi quella di mediare attivamente tra questi due livelli. L'applicazione della diglossia nel linguaggio museale non significa semplicemente fornire traduzioni linguistiche o descrizioni aggiuntive. Implica una profonda integrazione curatoriale e comunicativa in cui i due livelli interagiscono dinamicamente. Il 'linguaggio globale' dell'esposizione agisce come un ponte, un primo approccio che facilita l'ingresso del visitatore, mentre il 'linguaggio specifico/nativo' permette un'immersione più profonda, attivando significati culturali complessi e spesso 'quiescenti' o originariamente periferici. La capacità di un museo di gestire questa diglossia è cruciale per la sua rilevanza nel XXI secolo. Riconoscere la diglossia come una competenza diffusa nel pubblico – che molti individui possiedono naturalmente, navigando tra diversi codici nella vita quotidiana – consente ai musei di farvi affidamento nella divulgazione. Questo attiva un processo dinamico virtuoso: da un lato, il museo offre al visitatore strumenti per decodificare il patrimonio in un quadro universalmente comprensibile; dall'altro, permette al visitatore di attingere alle proprie competenze diglossiche per accedere a strati di significato più autentici e contestualizzati. Il museo diviene così un luogo di traduzione culturale,²⁹ non solo linguistica. È uno spazio dove il visitatore può compiere un percorso di acculturazione (nella logica di Cirese) dinamica, mediando tra la propria visione del mondo e quella proposta dalla cultura esposta. Questo processo facilita il riaffiorare di valori e significati che, in un contesto monologico, rimarrebbero inaccessibili o male interpretati. Si pensi all'arte contemporanea che spesso attinge a simboli e stili da culture non occidentali, o al design che fonde estetiche globali con artigianato locale:³⁰ il museo deve essere in grado di comunicare queste ibrida-

28 ICOM, "Standards and Guidelines".

29 Monceri-Gili, *Comprendersi o no*.

30 Gusti-Manca, *Arte contemporanea*.

zioni in modo coerente e significativo. La diglossia nel linguaggio museale permette di superare le barriere spazio-temporali e culturali, trasformando il museo da mero depositario di oggetti a agente attivo nella costruzione di nuove identità e nella promozione del dialogo interculturale. Questo è particolarmente importante in un'epoca di crescente interconnessione, dove la comprensione reciproca e il riconoscimento della diversità sono fondamentali per la coesistenza pacifica e la valorizzazione delle molteplici manifestazioni culturali del mondo.

Conclusioni

Il presente articolo ha proposto una rilettura del concetto di diglossia, estendendone la sua applicabilità dalla sfera linguistica a quella visiva e, in ultima analisi, al linguaggio museale. Partendo dall'analogia con la diglossia linguistica, esemplificata dalla figura di Grazia Deledda e dalla sua capacità di navigare tra il sardo e l'italiano, si è esplorato il caso della Sardegna post-unitaria come un laboratorio storico per comprendere la diglossia visiva. Artisti sardi come Costantino Nivola e la sua generazione hanno dimostrato come l'incontro tra un linguaggio artistico 'a-classico' nativo e i codici estetici di derivazione classica e industriale abbia generato forme espressive ibride e innovative, particolarmente fertili nelle 'discipline nascenti' come il graphic design e il design industriale.

Le teorie di Antonio Gramsci sui dislivelli culturali e di Alberto Mario Cirese sulla circolazione culturale hanno fornito la cornice teorica per interpretare la diglossia non solo come una condizione di subalternità, ma come una strategia di resilienza e adattamento che può condurre all'innovazione e all'emancipazione culturale. Il caso sardo, in questo senso, ha anticipato dinamiche di ibridazione culturale che si sono poi estese ad altri contesti italiani e globali, specialmente in relazione ai processi post-coloniali. La globalizzazione, lungi dall'essere un mero processo di omologazione, è stata presentata come un'arena in cui le culture tradizionali e subalterne possono trovare nuove vie di espressione e influenzare il panorama estetico dominante, manifestando una forma di diglossia a scala planetaria.

L'applicazione del concetto di diglossia al linguaggio museale rappresenta il cuore di questa ricerca. La direzione del museo rispetto a questo tema è quella di operare simultaneamente su due livelli comunicativi, integrando in modo strategico entrambi per un'esperienza più profonda e inclusiva. Si è argomentato che i musei contemporanei devono adottare un approccio diglossico alla comunicazione, operando simultaneamente su un 'linguaggio globale' (standard universali di accoglienza e divulgazione) e su 'linguaggi specifici/nativi' (codici culturali locali e interpretazioni contestualizzate). Questa duplice modalità comunicativa non solo rende il patrimonio più accessibile a un pubblico diversificato, ma attiva anche la competenza diglossica intrinseca negli individui, facilitando un processo dinamico di traduzione e comprensione culturale profonda.

La capacità del museo di gestire consapevolmente questa diglossia è cruciale per la sua missione nel XXI secolo. Essa permette al museo di trasformarsi da mero custode di oggetti in un agente attivo di dialogo interculturale e di costruzione di nuove identità. Riconoscere che la diversità non è un ostacolo, ma una risorsa, e che la diglossia è una condizione diffusa, consente ai musei di valorizzare appieno le molteplici manifestazioni culturali nel mondo contemporaneo.

In definitiva, la comprensione e l'applicazione strategica della diglossia nel linguaggio museale sono fondamentali per posizionare il contesto museale diffuso come catalizzatore di processi di acculturazione e di innovazione. Questo approccio non solo arricchisce l'esperienza del visitatore, ma rafforza anche il ruolo del museo come istituzione vitale e dinamica, capace di rispecchiare la complessità del mondo e di promuovere una cultura della comprensione e del rispetto reciproco. Future ricerche potrebbero esplorare l'applicazione empirica di questo modello in specifici contesti museali, valutando l'efficacia di strategie comunicative diglossiche e il loro impatto sulla partecipazione e l'*engagement* del pubblico.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Polity Press, 2000. Trad. it. *Modernità liquida*. Laterza, 2002.
- Belting, Hans. "Il museo: riflessione e sensazionalismo?". In *Dopo il museo*, a cura di Franco Luisetti e Giovanni Maragliano. Trauben, 2006.
- Boehm, Gottfried. *La svolta iconica*. Meltemi, 2009.
- Casula, Tonino. Intervista a Costantino Nivola, programma radiofonico Arte 24, Radio Ventiquattrore, 1977, video, disponibile su YouTube, durata 18:49, <https://www.youtube.com/watch?v=GSE71-gr-0s>.
- Cavanaugh, John R. "Language Ideologies and the Media: The Case of Sardinia". *Language in Society* 33, no. 3 (2004): 359-380.
- Cataldo, Lucia, e Marta Paraventi. *Il museo oggi. Modelli museologici e museografici nell'era della digital transformation*. Hoepli, 2023.
- Cirese, Alberto Mario. *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*. Palumbo Editore, 1971.
- Cirese, Alberto Mario. "Gramsci e il folklore come concezione tradizionale del mondo delle classi subalterne". *Problemi*, no. 49 (1977): 155-167.
- Cousins, Mark. *Storia dello sguardo*. Il Saggiatore, 2018.
- Crespi, Franco. *Manuale di sociologia della cultura*. Laterza, 2002.
- Crispolti, Enrico. *Come studiare l'arte contemporanea*. Donzelli, 1997.
- Deias, Antonio, Giovanni Mimmo Boninelli, Eugenio Testa, cur. *Lares* 74, no. 2 (maggio-giugno 2008). Numero monografico *Gramsci ritrovato*. Raccolta di interventi a seguito della tavola rotonda *Gramsci ritrovato tra Cultural Studies e Antropologia*, Isre-Nuoro, 26 giugno 2007, e del Seminario di studi *Gramsci ritrovato tra Cirese e i Cultural Studies*, Isre-Nuoro, 24-25 ottobre 2008.
- Demma, Alessandro. *Il museo come spazio critico. Artista, museo, pubblico*. PostmediaBook, 2018.
- Donati, Pierpaolo. *Oltre il multiculturalismo*. Laterza, 2008.
- Fabietti, Ugo. "Il destino della 'cultura' nel 'traffico delle culture'". *Rassegna Italiana di Sociologia* 45, no. 1 (2004): 37-48.
- Ferguson, Charles A. "Diglossia". *Word* 15, no. 2 (1959): 325-340.
- Fishman, Joshua A. "Bilingualism with and without Diglossia; Diglossia with and without Bilingualism". *Journal of Social Issues* 23, no. 2 (1967): 29-38.
- Giusti, Lorenzo, e Emanuela Manca, cur. *Arte contemporanea in Sardegna (1957-2017)*. Magonza, 2018.
- Gili, Guido. "Le condizioni della comunicazione interculturale: una proposta di quadro concettuale". *Sociologia* 43, no. 1 (2009): 7-39.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere*. Giulio Einaudi, 1948-1951.
- Gumperz, John J. "Linguistic and Social Interaction in Two Communities". *American Anthropologist* 66, no. 6, Part 2 (1964): 137-53.
- Hawkins, Philip. "Diglossia Revisited". *Language Sciences* 5 (1983): 1-20.
- Hooper-Greenhill, Eileen. *The Educational Role of the Museum*. Routledge, 1999.
- International Council of Museums (ICOM), "Standards and Guidelines," ICOM Museum, consultato 26 settembre 2025, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/>.
- International Council of Museums (ICOM). *Museum Definition and the Contemporary Challenges*. ICOM, 2022.
- International Council of Museums (ICOM) Italia. *Concetti chiave di Museologia* Vers. it. a cura della Commissione Tematica Museologia di ICOM Italia, con il sostegno di IBC-Istituto per Beni artistici, Culturali e naturali della Regione Emilia Romagna, 2022.
- Izzolino, Marco. *Didattica Museale. Nuovi approcci al racconto dei Beni Culturali*. iemme, 2020.
- Karp, Ivan, Christine Mullen Kreamer, e Steven D. Lavine, cur. *Musei e identità: politica culturale e collettività*. Traduzione italiana di *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, (Washington, DC: Smithsonian Institution, 1992). CLUEB, 1995.
- Lilliu, Giovanni. "Cultura prevalente e cultura alternativa popolare nella regione sarda". *Cultura e Politica* 2 (1972): 3-25.
- Lilliu, Giovanni. "Sardegna: isola anticlassica". *Il Convegno*, no. 10 (1946): 9-11. Ripubblicato in *La costante resistenziale sarda*, a cura di Antonello Mattone. Ilisso, 2002: 129-32.
- Manca, Salvatore. "Tradizione e innovazione nella letteratura sarda contemporanea". *Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano*, 2010.
- Monceri, Flavia, e Guido Gili, cur. *Comprendersi o no. Significati e pratiche della comunicazione interculturale*. Aracne Editrice, 2009.
- Schirru, Giancarlo, cur. *Gramsci, le culture e il mondo*. Atti del convegno promosso dalla Fondazione Istituto Gramsci in collaborazione con la International Gramsci Society, Roma, 27-28 aprile 2007. Viella, 2009.
- Trumper, John Basset, e Salvatore Iemmello. *Per una semasiologia di 'bilinguis' e 'diylottos': una prima discussione ragionata*. Università della Calabria, Centro Editoriale e Librario, 2002.
- Zuliani, Stefania. *Effetto museo. Arte critica educazione*. Bruno Mondadori, 2009.