

INDICE / OBSAH

Studi / Štúdie

**Alcuni spunti per la ricezione della poesia di Eugenio Montale in
Slovacchia** 3

Natália Rusnáková

**La funzione della lingua e cultura francese nella letteratura
plurilingue del Novecento. Sugli esempi della produzione
letteraria degli scrittori francesi d'origine italiana e della
poesia di Marino Piazzolla** 10

Olga Zasada

Verso il Machiavelli originale 32

Fabiano Gritti

Traduzioni / Preklady

**Una veduta sul *Canzoniere*, nuovamente tradotto
in lingua slovacca** 45

Pavol Koprda

ALCUNI SPUNTI PER LA RICEZIONE DELLA POESIA DI EUGENIO MONTALE IN SLOVACCHIA

Natália Rusnáková

STUDI / ŠTÚDIE

Abstract

The present paper would like to outline some factographical information on the reception of Eugenio Montale's poetry in the Czechoslovak ambience within the interwar period. It also elaborates a brief list of translations of his poetry pieces in Slovak language from the 60's on, trying to individuate some main receptive tendencies of this concrete case.

Keywords: Eugenio Montale, Translation, Reception

Se vogliamo seguire il filone della ricezione della “nuova” poesia italiana nell’ambiente cecoslovacco (e slovacco in particolare), dobbiamo partire soprattutto dallo sfondo teorico-critico che ha plasmato il sostrato ricevente, quindi esaminare la ricezione per traduzioni, soprattutto nelle riviste letterarie di rilievo. In questa sede parliamo di Eugenio Montale, un caso specifico perché si tratta di ricezione slittata e ambigua.

Tra i primi tentativi sistematici di catalogare le nuove tendenze in letteratura italiana sul piattaforma di manuali e antologie spiccano soprattutto due libri usciti negli anni Trenta. Si tratta di una panoramica dello studioso francese Benjamin Crémieux, tradotta in ceco con il titolo *Panorama soudobé literatury italské* (1930), in quanto parte di una serie dedicata alle varie letterature europee e di un’antologia della poesia italiana moderna di Adolf Felix *Italští básníci 1900-1930* (1933), fatta sulla richiesta specifica dell’Istituto italiano di cultura a Praga. Crémieux, un rappresentante della storiografia letteraria franco-centrista, vede nella letteratura nazionale soprattutto lo stampo dello “spirito nazionale”. Individua due grandi ceppi della tradizione storica

e culturale italiana: il primo, “regionale” (volgare o popolare) il quale vuole rispettare le diversità geografiche e linguistiche delle regioni, perdurate anche dopo l’unificazione formale della penisola. Il secondo, “nazionale”, alto e classico nella lingua e nello stile, sarebbe la continuazione della *res publica* letteraria (Crémieux 1930: 11-21). Per quanto riguarda la loro vitalità e il potenziale di essere divulgati altrove, per Crémieux solo i gruppi letterari omogenei e rispettanti un programma saldo possono essere recepiti dalle diverse letterature straniere. Invece, come abbiamo avuto la possibilità di esaminare, sono stati proprio le individualità poetiche tra di loro dissimili ed eterogenei anche per i modi d’espressione lirica ad essere stati recepiti dall’ambiente cecoslovacco negli anni Trenta. Magari basilare per la formazione dell’ottica ricettiva nostrana è stata l’antologia di A. Felix qui menzionata, in cui inserisce Montale nell’ultima generazione dei giovani poeti individualisti, accomunati dal senso di negazione della tradizione tardoromantica di poetare. Tale substrato di formazione ricettiva è sottolineato dal saggio di un critico letterario italiano, fattosi popolare a Praga con una serie di lezioni sulla letteratura italiana, redatto per il numero monografico “italiano” della rivista *Lumír* (n. 5, anno 1937) ed intitolato *Panorama dnešní italské poesie* (Panorama della poesia italiana contemporanea). Titta Rosa arriva nella sua panoramica fino ai poeti di ante-guerra e di guerra quanto portatori del sentimento esistenziale ed esprimenti le condizioni di vivere specifiche. Pure lui fa sempre notare i limiti della loro catalogazione in una qualche corrente o in un gruppo letterario (la cosa che, tra parentesi, nella concezione di Crémieux rappresentava un ostacolo per la loro ricezione extra-nazionale).

Il numero monografico di *Lumír* ha pubblicato due poesie montaliane tradotte da un italianista e traduttore abilissimo Zdeněk Kalista, del ciclo *Ossi di seppia*: parliamo di *Citróny (Limoni)* e *Epigram (Epigramma)*. In ogni caso, si tratta di una scelta rappresentativa del primo periodo del Poeta, in cui adoperava forme metriche, stilistiche e lessicali tali da poter caratterizzare la sua opera con un certo grado di omogeneità dei canzonieri classici. Le sue impressioni spesso accennano al motivo dantesco di viaggio come alienazione o comunque decentramento, da cui deriva il motivo musicale espresso in prestiti intertestuali e compositivi. L’approccio sinestetico all’espressione che combini le percezioni sensuali e i connotati semantici è filtrato dalla coscienza

esistenziale di una perdita generale. Il lettore cecoslovacco degli anni Trenta recepiva Montale come un innovatore letterario, come guerriero anticlassicista e persino come un ermetico. Lui invece usava in modo programmato il lessico, i motivi e le immagini presi in prestito da Pascoli, D'Annunzio, Dante e altri, cioè dai "classici", spesso della maniera decadente (Mengaldo, 2013). Emblematica la sua rielaborazione del concetto dannunziano della trasformazione dell'amore in un oggetto d'arte. Si deve tener conto qui della tradizione dell'estetismo dannunziano ben ancorata nella ricezione cecoslovacca che è iniziata già alla fine dell'Ottocento.¹ La polemica montaliana con l'espressione sonora e retorica che ha crollato con l'arrivo del nuovo paradigma epistemologico e la ricerca di un'espressione nuova, tale da corrispondere al sentimento esistenziale del dopoguerra, fu ricevuta per analogia di tale sentimento dall'ambiente cecoslovacco e in questo senso dovrebbe essere valutata quanto sconvolgente e nuova per la tradizione ricettiva dei valori ed espressività medio-borghesi. Il contenuto dell'espressione montaliana invece è soggetto alla funzione gnoseologica del poeta e del lettore che devono ricostruire rispettivamente l'impressione originaria vissuta come un eco entropica della pienezza appena passata. Da lì una vasta gamma di *senhal*, motivi, lessemi, ambienti comuni a parecchie poesie di Montale. Il tutto come se elaborasse un canzoniere del *mal du vivre*, una condizione esistenziale tipica per il periodo postbellico.

La poesia *Limoni* (1921-22) è da molti considerata uno dei manifesti poetici e filosofici di Montale. La natura ligure, talvolta rappresentata con la tecnica sinestetica forma un quadro della situazione esistenziale dell'autore. Però, a differenza della natura artificiosa e delicata dannunziana, Montale ci fa notare una natura cruda, non coltivata e realistica. In tale ambiente umile e semplice pure un uomo "normale" trova un suo pezzo grosso di felicità

¹ Si pensa qui alle traduzioni di quasi tutti i romanzi e le forme prosaiche brevi di D'Annunzio, avvenute quasi contemporaneamente alle loro rispettive uscite in italiano. La scelta rappresentativa della poesia dannunziana fu offerta da Vrchlický nelle sue antologie di ispirazione italiana. Tra altro, lo stesso D'Annunzio fu uno dei membri corrispondenti e uno degli autori tradotti dalla rivista *Moderní revue* (1894-1925). Ne fanno riferimento spesso anche altre riviste letterarie e non (per es. *Lumír*, *Zvon*, *Literární listy*).

lirica ed esistenziale, o meglio dire, il riflesso di tale felicità possibile e appena passata. La consolazione sociale, l'appello alle qualità morali di umiltà, di soggezione (pure se non dichiaratamente cristiana) facevano eco nell'ambiente ricettivo cecoslovacco.

La poesia *Epigramma* (1923) invece è la seconda parte del dittico dedicato all'amico Camillo Sbarbaro. Un epigramma, in forma dell'immagine classica di un ragazzo che fa partire le navicelle fatte dalla carta coperta di versi e di un augurio di buona fortuna, ad un poeta ancora in vita. Una forma di omaggio e di gioco classicheggiante. Dubitosa la motivazione dell'editore di *Lumír* nella sua scelta: magari la forma classica ben nota, un'allegoria idillica, una curiosità elevata dal fatto che la poesia introduce per cognome un altro poeta di fila nuova.

La stessa raccolta di *Ossi di seppia* è uscita nel 1925 a Torino, da un antifascista dichiarato (e assassinato), Pietro Gobetti. Montale ha aderito al manifesto antifascista crociano. Magari anche qui si trova una delle chiavi per la sua ricezione cecoslovacca negli anni Trenta (si pensa qui a Felix e a Kalista). La raccolta è uscita nel periodo in cui la società italiana si trovava a passaggio tra la contentezza sociale espressa nel consenso comune o contestata dalla rivoluzione dell'avanguardia, ma comunque rimpiazzata dalla tradizione classica (pure ridotta talvolta ai valori consonanti con la morale sociale fascista). Montale registra il sentimento di tale passaggio, la posizione di non-identità, di atemporalità, di alienazione. Di sicuro tale atteggiamento non lo rendeva comune al lettore di massa che si compiaceva nel consenso sociale e nel divertimento letterario. Lo rendeva vicino invece al sentimento esistenziale individuale di un uomo vissuto nel periodo tra le due guerre mondiali, con il male sentito imminente e latente. Da lì la ricezione di un autore così complicato e innovatore, talvolta denominato ermetico.

Interessante che un pendante analogo, il numero monotematico di cultura e letteratura italiana della più progressista rivista letteraria slovacca, *Elán* (n. 3-4, 1941) che voleva aggiornare la neo-autonomizzata cultura slovacca in una panoramica europea, non ha fatto la scelta di inserire Montale. È da pensarci, perché molte scelte editoriali del detto numero si rifanno alle scelte fatte da *Lumír* (n. 5, 1937). Ipotizziamo che la mancanza di Montale in esso fu causata dalla sua poca accettazione dalla parte del regime fascista

italiano, i cui rappresentanti, in fin dei conti, hanno rivisto e censurato il numero in questione. Di più, interrotta la tradizione ricettiva nel periodo in cui gli scambi interculturali erano favorevoli almeno ad una ricezione, seppur censurata, non fu fatta nessuna traduzione di Montale in slovacco fino agli anni Sessanta. Nel 1965 un noto poeta e traduttore, pure di ricca esperienza italiana, Štefan Žáry, ha tradotto alcune poesie per il numero monotematico di *Slovenské pohľady* (anno 81, n.9) (parliamo delle poesie *Pusté halúzky*, *Nové stance*, *Člny na Marne*, *Návrat*). Un'altra traduzione di Mario Spinella risale al 1971 (la poesia *Nasýtená*, in: *Revue svetovej literatúry*, anno 7, n. 4). Nel 1978 un numero monotematico di *Revue svetovej literatúry* (Rivista di letteratura mondiale) fu dedicato a Montale e alle traduzioni delle sue poesie di Š. Žáry (anno 14, n. 4, le poesie *Halúzky z magnólie*, *List z Amiaty*, *Spomienka na Doru*, *V daždi*, *Člny na Marne*, *Dom colníkov*, *Dvaaja v súmraku*), con uno studio introduttivo di Michaela Jurovská. Alcune traduzioni compaiono pure sulla terza pagina dei quotidiani politici d'opinione (*Pre novú nevinnosť*, in: *Smena na nedelu*, 1979, anno 14, n. 19; *Zas myslím na tvoj úsmev*, in: *Pravda*, anno 61, n. 228, 1981). Si tratta per lo più di poesie tratte dalla raccolta *Occasioni*, uscita per la prima volta presso Einaudi nel 1939. Diverse poesie però sono state pubblicate già prima, durante gli anni Venti e Trenta, su varie riviste. Parliamo insomma delle poesie di guerra, esprimenti il tema di pericolo, imminente nell'alleanza italo-franca, che ha plasmato il sentimento esistenziale degli anni Trenta. Da questo punto di vista la loro ricezione per traduzioni nell'ambiente slovacco solo negli anni Sessanta e Settanta potrebbe parere slittata. Ipotizziamo di nuovo la loro accomunanza per sentimento epistemologico e una forte vitalità del polo "femminile", malinconico e, se vogliamo, intimo, delle poesie montaliane a far successo nell'ambiente ricevente. Dopo la morte del Poeta, commemorata nel 1981 da un necrologo di Mikuláš Pažitka (*Nad odchodom nositeľa Nobelovej ceny*, in: *Pravda*, anno 62, n. 228 del 1981) e da uno studio analitico (G. Bárberi-Squarotti interpretato da Pavol Koprda, in: *Slovenské pohľady*, n. 10 del 1987), ancora un'ondata ha segnato la ricezione di Montale in Slovacchia, quella del periodo post-rivoluzione degli anni Novanta. Qui risalgono le traduzioni di P. Koprda (*Nacvičovali sme si hvizd*, in: *Romboid*, vol. 27, n.8 del 1992) e di M. Karnas (*Denník 71*, in: *Fragment*, anno 9, n.4 del 1995). Ne seguono altre traduzioni

degli ultimi decenni che riassumono la tradizione ricettiva precedente e la affermano ancora una volta nel quadro generale che si è fatto su Montale in Slovacchia (parliamo di *Súmrak bohov*, trad. M. Colonna per *Slovenské pohľady*, n. 4 del 2002, ripresa nel n. 3 del 2005 e delle poesie scelte tradotte da M. Jurovská per *RAK*, anno 10, n. 3 del 2005). La tradizione, al nostro avviso, culmina con la traduzione della poesia canonica montaliana, *In limine*, tradotta da Michele Colonna per *Slovenské pohľady* (anno 120, n. 6 del 2004). Con quest'ultima la tradizione ricettiva slovacca è tornata alle radici della poesia montaliana, appunto alla dichiarazione della sua poetica, risalente al periodo degli *Ossi di seppia* (fu composta nel 1924 e apre la stessa raccolta).

L'ambiente cecoslovacco indirizzava il suo interesse ricettivo, al primo piano, alle opere canoniche e preferibilmente della letteratura mondiale, cercando di aggiornare il proprio panorama culturale e letterario, ma anche di confermare i valori letterari professati dalla letteratura nazionale. Infatti, la ricezione letteraria negli anni 30 e 40 era concentrata soprattutto sugli autori italiani percepiti come canonici, nel senso della tradizione nazionale della letteratura di stile e genere alti (per es. Dante, Leopardi, ma anche Carducci o D'Annunzio). Si preferivano perciò le traduzioni degli autori della tradizione classica, e con la "classicità" letteraria qui si intende, oltre la classicità di forma, stile e tema, il modo di narrazione per allegoria e simbolo. Interessante quindi è la ricezione delle individualità poetiche, non aderenti a nessuna corrente letteraria. Tale ricezione non può essere considerata compatta o omogenea, poggia sulle scelte traduttive dei singoli traduttori, di motivazione interna, confermata però sempre anche da un consenso del pubblico, cioè del lettore slovacco colto, affine per sentimento esistenziale e per i valori morali espressi nei singoli testi.

Bibliografia

Fragment, vol. 9, 1995, n. 4.

Lumír, vol. 63, 1937, n. 5.

RAK, vol. 10, 2005, n. 3.

Revue svetovej literatúry, vol. 7, 1971, n. 4; vol. 14, 1978, n. 4.

Romboid, vol. 27, 1992, n.8.

Slovenské pohľady, vol. 81, 1965, n. 9; 2002, n. 4; vol. 120, 2004, n. 6.

- CRÉMIEUX, B.: *Panorama soudobé italské literatury*. Preložil Fr. Kovárna. Jan Laichter, Praha, 1930.
- FELIX, A.: *Italští básníci 1900-1930*. Ústav italské kultury, Praha, 1933.
- MENGALDO, P.: L'opera in versi di Eugenio Montale. In: MONTALE, E.: *Ossi di seppia*. Mondadori, Milano, 2013.
- TITTA ROSA, G. (1936-7): Panorama italské poesie. In: *Lumír*, anno. 63, n. 5.

PhDr. Natália Rusnáková, PhD.
Dipartimento di Lingue Romanze
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università di Nitra Costantino il Filosofo
Hodžova 1, 949 01 Nitra
Repubblica Slovacca
nrusnakova@ukf.sk

LA FUNZIONE DELLA LINGUA E CULTURA FRANCESE NELLA LETTERATURA PLURILINGUE DEL NOVECENTO. SUGLI ESEMPI DELLA PRODUZIONE LETTERARIA DEGLI SCRITTORI FRANCESI D'ORIGINE ITALIANA E DELLA POESIA DI MARINO PIAZZOLLA

Olga Zasada

Abstract

Addressing the issue of translanguaging in literature, the article aims to trace a path to approach the topic from a different perspective from those proposed so far. The initial part of the contribution provides a precise theoretical division of the concept of literary multilingualism based on the research of scholars from different nations. In particular, the study of this interdisciplinary project shows texts by Italian authors, chosen in the anthology of French literature because of the language they preferred to use. Given the preference for the French language in artistic activity, the work focuses on the literary production of Italian poet and writer Pasquale Marino Piazzolla. The analysis of valuable information contained in several interviews, highlights the influence of the Parisian environment on Piazzolla's literary production and on his own poetic style. Highlighting the relations of the multilingual Italian poet with the French writers of the time, the article particularly emphasizes the stylistic influence of French authors in his multilingual creativity. Taking into consideration the motivations of writers who communicate through multilingual expressiveness, the contribution seeks to provide solid reasons for the explanation of the issue of abandoning (by Italian-speaking intellectuals) their mother tongue in favor of the French language.

Keywords: Marino Piazzolla, Georges Brassens, François Cavanna, Remo Forlani, Max Gallo, Pierre Milza, Daniel Pennac, Jean Giono, Jean-Claude Izzo, Patrick Modiano, Literary Translingualism, Multilingual Literature

La compresenza delle lingue in letteratura è sempre stata un fatto incontestabile. Tale concetto invita all'analisi tetraglossica del plurilinguismo letterario che, insieme agli altri argomenti, costituisce lo scopo del presente contributo. Uno scrupoloso resoconto dei termini provenienti dal campo del multilinguismo letterario fornito nella prima parte dell'articolo (costruita sulla ricerca degli studiosi come Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, Henri Gobard, Fulvio Caccia, Cvetan Todorov, Lise Gauvine Rainier Grutman) consentirà al lettore di avvicinarsi al tema dell'applicazione linguistica nella struttura di un'opera. In seguito verranno presentati i casi scelti degli autori d'origine italiana classificati come francesi per il loro translinguismo verso la lingua di Molière. Nel corso del presente contributo vorrei riflettere sul motivo per cui la lingua verso la quale mirarono sia questi artisti che gli autori italiani, la lingua determinante dei quali fu l'italiano, si rivelò proprio il francese. A quale scopo ambivano tramite l'applicazione di tale codice linguistico e in quale modo esso servì come nuovo strumento di espressione? La parte principale dell'articolo mostra la produzione letteraria del poeta e scrittore italiano translingue Pasquale Marino Piazzolla. L'obiettivo di tale sezione è di realizzare un preciso studio circa l'influenza dell'ambiente parigino sulla produzione letteraria di Piazzolla in lingua francese e l'effetto che esso provoca nel proprio stile poetico. In conclusione verrà condotta una precisa analisi della questione dell'abbandono (da parte di intellettuali italofofoni) della propria lingua madre a favore dell'idioma francese.

Parlando del plurilinguismo in letteratura possiamo usare alcune denominazioni, descrivendo diversi concetti che caratterizzano tale fenomeno. Dobbiamo renderci conto, invece, che non sempre è possibile usarli come sinonimi. Il motivo per cui occorre stare attenti alla distinzione dei termini sta nella loro definizione. I termini che vengono usati nell'area dello scambio linguistico in letteratura hanno spesso un significato differente che comprende diverse combinazioni nell'uso delle lingue. Alcuni ricercatori che si occupano del livello linguistico nella letteratura italiana hanno evidenziato una certa discrepanza tra il plurilinguismo testuale del Novecento e quello dei secoli precedenti, considerando con particolare attenzione la tipologia

del multilinguismo letterario.¹ In seguito proverò ad evidenziare diversi rami di quest'ampia nozione che è, appunto, quella di plurilinguismo. Vediamo, dunque, quali sono i detti vocaboli che si iscrivono nel concetto che forma il tema della presente monografia e quali sono le disuguaglianze che li identificano.

L'idea di pluralismo racchiusa dal termine plurilinguismo presuppone la coesistenza di diversi codici linguistici in una struttura che è il testo letterario. Questo secondo la premessa che per un'opera letteraria, con una struttura caratterizzata dall'impiego di più di una lingua, si parli di diversi strati formati, appunto, dall'impiego di questi strumenti di trasmissione. Il lavoro di queste caratteristiche forma, dunque, una formazione polifonica. A questo punto è possibile parlare di *polifonia* in un testo letterario. Tale concetto, risalente ai temi degli antichi greci e chiamato da essi *poluphônia*, viene descritto nell'enciclopedia Le Petit Robert come una combinazione di voci differenti, di più elementi in una composizione.² Qui, così come anche nel caso della poetica di un'altra poetessa italiana, rappresentante del multilinguismo letterario – Amelia Rosselli, tocchiamo il tema della musica e della coincidenza del contributo musicale con l'espressività plurilingue. Tra gli elementi essenziali di una composizione musicale distinguiamo la melodia, il ritmo e l'armonia.³ Quest'ultima si divide a seconda del numero delle voci che possiamo distinguere in un frammento musicale. Quando si tratta di una compresenza di più di un suono allo stesso momento, parliamo della polifonia. In breve, il concetto può essere definito come un canto a più voci, prendendo in considerazione sia la polifonia strumentale che vocale. Il termine ripreso dal mondo della musica fu introdotto nell'ambiente della letteratura grazie alla ricerca di uno storico e teorico della letteratura russo, Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine. Il lavoro bakhtiniano, intitolato *Esthétique et théorie du roman* e tradotto dal russo in francese da Daria Olivier, pur risalendo agli anni '20 del Novecento,

¹ Annick BENOIT DUSAUSOY: «Pourquoi un ouvrage consacré à la littérature européenne?», in: Danielle LONDEI e Matilde CALLARI GALLI (eds.): *Multiculturalità e plurilinguismo in Europa. Percorsi alla francese*. Bologna: Bononia University Press, 2009.

² *Le Petit Robert*, ed. del 2017, a cura di Alain Rey: Le Robert, s. v.: *polyphonie*.

³ Jerzy HABELA: *Słowiczek muzyczny*. Cracovia: PWM, 1983, pp. 166-167.

fu tradotto e propagato in Francia solo negli anni '70. L'autore, anche se nelle sue considerazioni si focalizza sulla narrativa in prosa, trae delle conclusioni avvincenti riguardo la coesistenza delle diverse voci in un testo letterario. Secondo Bakhtine un testo scritto rivela un'idea pluristilistica, plurilingue e plurivocale. Davanti al lettore si presenta un insieme di unità stilistiche eterogenee spesso su uno sfondo linguistico differente caratterizzato da numerose regole stilistiche. Tra i principali modelli di tali unità composizionali e stilistiche che formano solitamente le diverse parti dell'insieme di un testo possiamo elencare: la narrazione diretta, letterale (nelle sue varianti multiformi); la stilizzazione delle diverse forme (per quanto riguarda la narrativa orale tradizionale, oppure racconto diretto); la stilizzazione delle diverse forme della narrativa scritta, semiletteraria e colloquiale (qui Bakhtine intende le lettere, i diari etc.); diverse forme letterarie che non rilevano l'arte letteraria (si tratta sempre dei discorsi fatti da parte dell'autore, cioè i frammenti di carattere moralistico, filosofico, digressioni di scienza, declamazioni retoriche, descrizioni etnografiche dei racconti e così via); i discorsi dei personaggi stilisticamente individualizzati.⁴ Secondo l'autore russo, le sopra menzionate unità stilistiche eterogenee si intrecciano penetrando nella struttura di un testo scritto e creando un organismo letterario che contraddistingue per una certa armonia. Questi elementi, formando un'unità stilistica chiamata da Bakhtine superiore, si rivelano nelle numerose voci della polifonia, nella comprensione della struttura di un testo. In questo caso, al pari di quanto avviene per un brano musicale, il concetto di polifonia viene considerato come un insieme degli elementi che non può essere identificato senza alcuna di queste unità. Per intendersi, la presenza della polifonia in un canto sparirebbe se venissero a mancare certe voci e ne rimanesse una sola. Idem nel testo letterario essendo necessario un intreccio di più di un elemento per poter dare spazio alle sopra menzionate unità polifoniche. Il concetto di polifonia, intesa anche come plurivocalità, che alla fine forma un elemento del plurilinguismo letterario, viene considerato da Bakhtine come un intervento positivo che entra nel mondo del testo scritto e si organizza in un sistema letterario di qualità

⁴ Mikhaïl BAKHTINE: *Esthétique et théorie du roman*. Parigi: Gallimard, 1978, pp. 87-88.

armonica. Continuando il tema dell'applicazione del plurilinguismo nel testo di genere romanzesco, il ricercatore nella materia di estetica esplora tale concetto sull'esempio di un elaborato letterario. Dalla ricerca bakhtiniana apprendiamo che le voci sociali e storiche che risiedono nel linguaggio (inteso come l'insieme di tutte le parole usate e delle sue forme), offrono dei determinati ed esatti significati, che si rivelano nel testo scritto come un armonioso sistema stilistico. Allo stesso tempo esse contrabbandano astutamente lo status socio-ideologico differenziato dell'autore. Tutto questo processo si svolge all'interno, appunto, del plurilinguismo dell'epoca in cui scrive l'autore.⁵ Facendo una trasposizione delle principali caratteristiche riconosciute da Bakhtine all'opera poetica, possiamo notare diversi elementi che si iscrivono perfettamente alla presenza della polifonia in un testo di questo genere. Anche se l'autore ritiene detta plurivocalità (intesa come un elemento del plurilinguismo letterario) uno strumento in cui resiste la singolarità particolare del genere romanzesco, il concetto può essere facilmente notato nelle opere di natura poetica.

Entrando nel tema delle lingue diverse che risiedono nella polifonia di un testo plurilingue vale la pena valutare la loro particolare funzione. Considerando un'opera multilingue, ad un primo sguardo sembra di poter cogliere la quantità complessiva dei codici linguistici che vennero usati. La questione, invece, è molto più complessa di quanto possa sembrare. A questo punto occorre richiamare il grande sociolinguista francese Henri Gobard che presenta una classificazione della divisione linguistica. Nell'opinione del critico letterario, una lingua non si caratterizza di soli due registri, cioè alto e basso. Nel suo studio tetraglossico incluso nella ricerca intitolata *L'Aliénation linguistique. Analyse tétraglossique* l'autore distingue altri due livelli principali legati al ceto dei diversi valori connotativi di un codice linguistico che hanno una caratteristica affettiva, cognitiva, magica e tecnologica. Uno di essi è un linguaggio vernacolare cioè locale e parlato che forma uno strumento utilizzato dal locutore per comunicare. Il vernacolo considerato come regionale può essere trattato come lingua madre. Ben distinto da esso è, invece, un linguaggio veicolare che si iscrive nella lingua della nazione o regione, conosciuta per

⁵ Ivi, pp. 120-121.

la necessità di comunicazione nella società. Più avanti, Gobard considera il linguaggio referenziale, legato alle tradizioni culturali, orali o scritte che assicurano dei valori attraverso un riferimento sistematico alle opere del passato. Un linguaggio mitico, per lo più mostratoci come l'ultimo rimedio, costituisce una magia verbale in cui è possibile capire l'incomprensibile come una prova incontestabile del sacro.⁶ Cercando degli esempi, nel caso dell'ultimo punto potremmo evocare la funzione la lingua latina nella Chiesa cattolica. In questo caso si tratta di una temporalità che si svolge in un continuo. Il linguaggio vernacolare costituisce la lingua della nostra prima esperienza di vita, il legame con un territorio, servendo all'espressione del piacere e dell'identificazione. Tale nobiltà viene già menzionata da Dante come il nostro primo strumento per la comunicazione. Fulvio Caccia fornisce qualche esempio per quanto riguarda la lingua della Legge, scrivendo a proposito di una deterritorializzazione che prende forma dall'ovunque e più tardi. La lingua che caratterizza la cultura, cioè il terzo punto che abbiamo analizzato, diventa nazionale grazie all'orientamento culturale sia scritto che orale. Il volgare illustre – come lo definisce Dante – rappresenta lo spazio di laggiù ed il valore temporale di quello che fu.⁷

La molteplicità linguistica nella letteratura viene spesso descritta dal termine *eterolinguismo* che presuppone la concezione del testo scritto come un spazio in cui è presente la combinazione di lingue diverse. Per evitare di essere troppo generici occorre prendere in considerazione diverse varianti. Secondo la terminologia francese postbakhtiana, che venne portata avanti dal filosofo del linguaggio bulgaro-francese Cvetan Todorov e dalla critica letteraria quebecchese Lise Gauvin, la voce può essere divisa in almeno tre vocaboli diversi. Uno di questi è, appunto, l'*eteroglossia* che comprende l'utilizzo delle lingue differenti in generale. L'altro è l'*eterofonia* che si caratterizza dall'impiego di voci differenti (qui abbiamo a che fare con la sopra descritta polifonia). L'ultima componente dell'eterolinguismo testuale è l'*eterologia*, che si distingue per l'uso di diversi registri della lingua. Analizzando l'etimologia del

⁶ Henri GOBARD: *L'Aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*. Parigi: Flammarion, 1976, p. 34.

⁷ Fulvio CACCIA: «Langues et minorité», in *Vice Versa*, vol. 2, no 3, marzo-aprile 1985, p. 10.

termine che abbraccia tutte queste varie nozioni, possiamo notare che da una parte deriva dalla parola greca *heteros* che significa «altro», e dalla parola latina *lingua* che equivale al corrispondente italiano «lingua». La definizione che ci dà Rainier Grutman nel suo lavoro intitolato *Hétérolinguisme textuel* tratta di una testualizzazione degli idiomi nel campo della letteratura. L'autore precisa più avanti che si tratta di lingue straniere reali, oppure esclusivamente di varietà particolari della lingua principale dell'opera.⁸ Rainier Grutman, occupandosi del problema del plurilinguismo nella letteratura nel suo articolo che porta il nome «Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique» enumera diversi esempi d'uso della pluralità linguistica. I punti evidenziati dallo studioso belga mostrano come gli scrittori si servano delle variazioni che offrono le diverse lingue. A dire dell'autore, il fenomeno abbraccia, allo stesso modo, sia gli elementi lessicali comuni che le intere citazioni. Attraverso l'utilizzo degli esempi presi dalla letteratura europea in generale, la seguente scheda presenta la modalità di applicazione delle diverse lingue nella struttura di un'opera:

LA MOTIVATION RÉALISTE DE L'HÉTÉROLINGUISME

commentaire en L1 sans représentation de L2 (ellipse), p. ex. :

« Il s'exprimait dans ce français recherché que parlaient nos grand-parents [...] ». (Tolstoï, cf. *infra*).

1. commentaire/attribution en L1 avec représentation homogène de L2 (traduction), comme dans les troisième (1873) et quatrième (1880) éditions de *La Guerre et la Paix*, de Tolstoï (cf. *infra*).
2. représentation fictive de L2. La syntaxe, la sémantique (calques) ou la phonétique des énoncés en L1 suggère une origine de L2. C'est souvent le cas des parlars imaginaires et des accents étrangers, tel que celui de Naucingen chez Balzac, qui ne sont que du L1 travesti, p. ex. :
 - « [...] moi pas connaître ce que vous dire ». (Lacombe, cf. *supra*).

⁸ Rainier GRUTMAN: «Hétérolinguisme textuel», in: Michel BENIAMINO e Lise GAUVIN (ed.): *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limges: Pulim, 2005, p. 91.

3. échantillonnage de L2, mais sans dépasser le seuil de la phrase ou de la proposition («intra-sentential code-switching »), p.ex.:
 - emprunts lexicaux à L2
 - noms propres (Blake), expressions figées « By Jovie ! » en L2
4. représentation hétérogène incorrecte de L2 qui s'étend à des propositions ou des phrases entières mais trahit l'identité L1 du locuteur (syntaxe, sémantique, phonétique). C'est l'inverse de 3, p.ex. : un personnage francophone qui s'exprime en mauvais anglais dans un roman écrit en français.
5. Représentation hétérogène correcte de L2 qui va au-delà de l'échantillonnage lexical pour atteindre le niveau transphrastique (« supra-sentential code switching »), p.ex. le dialogue français entre Anna Pavlovna et André Bolkonski chez Tolstoï (cf. *Infra*)⁹.

Nel presente elenco, l'autore indica i simboli L1 come la lingua materna che svolge il ruolo principale e forma la maggior parte del testo. Contemporaneamente, essa organizza lo sfondo per l'intreccio della seconda lingua, segnata dal simbolo L2. Dall'occorrenza risulta che la frequenza d'impiego della seconda lingua è abbastanza modesta e consiste nell'uso di parole singole e spesso in espressioni di estensione limitata. L'autore in tale giustapposizione si serve degli esemplari presenti nelle opere di genere narrativo, ma andando oltre i modelli qui ripresi si possono facilmente applicare alcuni punti di questa tipologia alle diverse lingue usate nelle opere plurilingui in poesia.

Oltre l'eterolinguismo in cui un testo viene formato attraverso più di una lingua formando un intreccio inseparabile, esiste ancora un altro tipo di divisione teorica dei testi definiti dal concetto di plurilinguismo. Gli scrittori italiani del Novecento che appartengono al gruppo degli artisti plurilingui crearono pure dei testi omogenei, per quanto riguarda la lingua d'espressione. Ne deriva una domanda: in che cosa consiste il fenomeno del plurilinguismo

⁹ Ivi, p. 335.

in questi casi? Un'altra domanda che potremmo porre è: qual è il rapporto di questi autori col multilinguismo letterario? In che cosa, dunque, si caratterizza un'opera definita come un lavoro plurilingue nel momento in cui il mezzo di trasmissione (intesa la lingua della scrittura) risulta omogeneo? Provando a dare una risposta a tale dubbio dobbiamo sottolineare il fatto che il gruppo dei testi letterari indicati come plurilingui contiene anche delle opere scritte in una lingua sola. La loro alterità, invece, sta nella loro composizione. Spiegando semplicemente, un poeta italiano pubblica il suo poema interamente in una delle lingue straniere. Anche se gli autori non sono madrelingua tali testi si distinguono per un livello di lingua molto avanzato, raggiungendo i livelli di uno stile di redazione di un francese di nascita.

Analizzando il tema della produzione letteraria translinguistica franco-italiana non bisogna concentrarsi esclusivamente sugli scrittori italiani che, nel tentativo di dare forma alla propria espressione artistica, scelgono di abbandonare la propria lingua di origine per passare alla lingua francese. In tal senso, risulta essenziale non dimenticare o marginalizzare una vasta gamma di scrittori francesi d'origine italiana del XX sec. che ad es. annovera tra le proprie fila personalità come Georges Brassens, François Cavanna, Remo Forlani, Max Gallo, Pierre Milza, Daniel Pennac, Jean Giono, Jean-Claude Izzo, Patrick Modiano.

Cavanna crebbe in una famiglia metà francese e metà italiana. Scrittore e disegnatore francese umoristico, nonché fondatore della rivista satirica *Charlie Hebdo* nel 1960, Cavanna nacque da madre francese, Margherite (cognome) e da padre italiano, Luigi Cavanna. Tanto la lingua quanto la cultura italiana, quindi, furono fortemente presenti nella prima parte del quotidiano cavanniano. Conferma in tal proposito è il suo primo romanzo, *Les Ritals*, che descrive la vita degli italiani immigrati arrivati in Francia insieme a suo padre. Pubblicato nel 1978, il testo francese non solo presenta una parte della cultura italiana coltivata fuori del paese, ma contiene trascrizioni fonetiche della pronuncia italiana. Sebbene gli esordi letterari di Cavanna mostrano i segni dei due fili linguistico-culturali che caratterizzarono la sua infanzia, è ciononostante importante notare che dal suo atelier uscirono opere di tessitura unicamente monolingue, sempre orientata al francese.

Il percorso di vita di Remo Forlani sembra rispecchiare quello di Cavanna. Nato in una famiglia internazionale composta da una donna francese e un uomo italiano, Forlani visse di riflesso il dramma del padre costretto a vivere lontano dalla propria terra di origine. In quanto figlio di un immigrato italiano, ebbe numerose possibilità di contatto con la lingua italiana. Tuttavia ogni sua opera, inclusi i romanzi, le pièces teatrali, i fumetti e gli scenari cinematografici, fu realizzata esclusivamente in lingua francese. Il caso di Max Gallo – scrittore, giornalista e, allo stesso tempo, storico dell'Académie Française – raddoppia l'argomento del nostro ragionamento circa l'assenza di un nesso causale tra l'origine familiare di un artista e le scelte linguistiche dallo stesso adottate per la sua produzione artistica. Gallo, sebbene nato da due genitori italiani – la madre proveniente dall'Emilia-Romagna e il padre piemontese – ed esposto fin dall'infanzia alla lingua italiana, decise di comporre le sue opere saggistiche, biografiche e narrative in lingua francese.

La questione della provenienza sembra essere uguale quando mettiamo in evidenza il caso di un rappresentante del gruppo dei poeti francesi che lodavano il legame tra l'uomo e l'ambiente. Jean Giono – il letterato novecentesco che cercò la guarigione della visione pessimista del mondo nella natura – nacque in una famiglia italiana d'origine piemontese. Sulla base di quanto fino ad ora detto, non sembra inusuale che, quando pure si guardino velocemente i soli titoli della sua produzione saggistica e narrativa, nessuno tra i suoi numerosi trattati uscì in una lingua diversa dal francese. Se ci fermiamo per un momento sull'esempio di Pierre Milza – storico e saggista francese di provenienza italiana – notiamo un altro fenomeno abbastanza curioso che ci costringe a porci ulteriori domande sullo stimolo per la scelta linguistica del proprio lavoro artistico. Membro attivo del consiglio scientifico dell'Istituto François-Mitterrand, Milza è inoltre tuttora una autorevolissima personalità nell'attività universitaria transalpina essendo stato, fino all'anno 2000, il direttore di Storia dell'Europa del XX sec. (fr. CHEVS: Centre d'histoire de l'Europe du vingtièmesiècle).¹⁰ Come nei casi precedenti, è stato incluso tra gli autori francesi che ho deciso di analizzare in questo articolo per via della

¹⁰ <http://www.generiques.org/chevs-centre-dhistoire-de-leurope-du-vingtieme-siecle/>, ult. cons.: 11.02.2018.

loro provenienza italiana. Difatti Milza allarga il nostro gruppo di letterati francesi con padre proveniente dall'Italia settentrionale. Nel caso di Milza il capofamiglia partì dal suo paese natale, Bardi (in provincia di Piacenza), arrivò in Francia ancora una volta nelle vesti di immigrato italiano, conoscendo in seguito la madre di Pierre (nome), una donna francese. Ebbene, questa informazione non pare difforme da quelle dedotte dalle biografie richiamate in precedenza. Ciò che vorrei mettere in evidenza questa volta non è la discendenza. L'argomento che pone un accento più forte sulla questione della selezione di una lingua come mezzo di trasmissione è la tematica delle opere milziane. Quando scrutiamo l'elenco dei saggi presentati da Milza possiamo accorgerci che l'autore focalizza i suoi interessi di ricercatore su un unico paese: l'Italia. Tra il vasto arco degli argomenti storici il tema che commuove in nostro autore è il periodo del fascismo, i legami del quale il saggista prova a trovare con la contemporaneità (vedi per es.: *L'Europe en chemisenoire, Les extrêmes droites de 1945 à aujourd'hui*). Indipendentemente dalla materia che viene elaborata in un testo concreto, tra alcuni esempi particolari il discorso storico che apre Milza torna quasi sempre all'Italia del secolo scorso. Almeno a giudicare dal tema degli elaborati del saggista, prendendo in considerazione anche la provenienza dell'autore in tale occasione, vale la pena domandarci perché nessuno di essi fu redatto in lingua italiana. Senza alcuna eccezione, in ogni sua opera Milza trasmette le sue idee in lingua francese, non dando alcuno spazio alla lingua delle sue origini e, tanto più, della nazione a cui dedicò il suo intero impegno letterario. Riflettendo sulla selezione della lingua come strumento di trasmissione del pensiero degli autori francesi di provenienza italiana, non dobbiamo limitare la direzione delle riflessioni esclusivamente alla lingua italiana e francese.

Il profilo successivo del nostro elenco, ovvero Daniel Pennac, evidenzia un altro fatto coinvolgente. Questo scrittore francese, vincitore del Prix Renaudot del 2007, non solo è caratterizzato da chiare radici italiane (il cognome d'origine è, infatti, Pennacchioni) ma visse, per parte della sua vita, tanto a stretto contatto con, le lingue straniere che esse lasciarono una forte impronta su di lui. Intendo un arco di tempo durante la sua infanzia in cui suo padre – ufficiale di carriera – si trasferì con la sua famiglia in tutto il mondo. Daniel, all'età di appena un anno, cominciò a viaggiare con suo

padre, spostandosi tra Germania, Gibuti, perfino Saigon. A quel tempo il piccolo scrittore non poteva capire tutte queste lingue che variavano tra di loro in modo abbastanza notevole. Diversi anni più tardi Daniel ammise di aver stimato tutte quelle lingue differenti e, malgrado la sua incapacità di comprenderle, assorbiva la loro sonorità. Inoltre il letterato confessò che la musicalità delle lingue che lo circondavano nell'infanzia lo accompagnarono ancora nella sua vita di adulto.¹¹ A questo punto vale la pena di sollevare una domanda: perché né la lingua italiana, ricamata sul tessuto familiare dei Pennacchioni, né tantomeno alcuna delle lingue che giungevano all'orecchio di Daniel fu utilizzata dall'autore come strumento di espressione artistica? Una curiosità che nasce quando si pensa al concetto di autofinzione sviluppato maggiormente in letteratura francese e indiana, concetto utilizzato dallo stesso Pennac nelle sue opere come mezzo per ritoccare in qualche modo la propria biografia e omettere la lingua dei suoi antenati.¹² Allontanando invece le domande a proposito del mancato uso della lingua italiana, rimane ancora il desiderio di sapere perché le lingue che segnarono l'infanzia di un autore famoso, tra le altre cose, per il gioco dei generi e convenzioni letterarie non furono mai utilizzate come forma di espressione artistica. Qual è il motivo per cui l'autore del *Ciclo di Malaussène* non tornò mai a nessuno di questi codici linguistici, la melodia dei quali ammirò così tanto, servendosi in ogni caso della sola lingua francese?

La questione della direzione totale verso la lingua francese nel proprio creare artistico, opponendosi quindi a una lingua straniera diversa come l'italiano, appare attuale se valutiamo il profilo di Jean-Claude Izzo. La biografia di questo artista, che si iscrisse nella storia della letteratura francese come scrittore, poeta, giornalista, drammaturgo e sceneggiatore, converge con quella degli scrittori evocati in precedenza per quanto riguarda la provenienza paterna. Il letterato francese nacque da un immigrato italiano proveniente da Castel San Giorgio in Campania, mentre la madre dello scrittore, Isabelle, vantava,

¹¹ <http://www.mangialibri.com/speciali/daniel-pennac-al-secolo-daniel-pennacchioni>, ult. cons: 22.12.2017.

¹² A. CASSOL et al. (eds.): *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione, XXIV Congresso AISPI* (Padova, 23-26 maggio 2007). Roma: AISPI Edizioni, 2012, pp. 187-194.

al contrario, ascendenze spagnole. Esaminando la genealogia di Izzo, potremmo costruire una medesima gamma di domande connesse alle sue strategie linguistiche ed espressive. Una di esse sarebbe dunque: perché il ragazzo nato in una famiglia multiculturale scelse la lingua francese, non risalendo alle proprie radici e optando per le lingue dei suoi antenati?

Se ci soffermiamo, infine, sul caso di Patrick Modiano, al di là delle già analizzate e peculiari caratteristiche biografiche e linguistiche che avvicinano questo autore agli altri fin qui ricordati, potremmo notare un altro aspetto piuttosto interessante. Per quanto riguarda la provenienza, questo scrittore e sceneggiatore francese è il discendente di una famiglia di origini tanto fiamminghe (da parte della madre, Louisa Colpelyn, nota attrice comica) quanto italo-ebree (da parte del padre, Alberto).¹³ Come nel caso degli scrittori nominati precedentemente, potremmo lungamente discutere sui motivi che spinsero l'autore a non usare nessuna di tali lingue (né ebreo, né italiano, né olandese), alla pratica delle quali aveva, possiamo dire, un accesso facile grazie alla loro presenza nei rapporti familiari. Al di là, invece, della questione della provenienza, nel valutare la scelta linguistica dell'autore non si può saltare il campo di interesse nella sua produzione artistica. La domanda sulle ragioni per le quali Modiano non risali a lingue diverse dal francese, rafforza la ricerca continua della propria storia da parte del narratore che caratterizza la creazione letteraria del romanziere. Continuando a domandarci il motivo dell'omissione delle culture e lingue che furono parte integrante della sua genealogia, vale la pena di sottolineare il fatto che, nelle sue opere, l'autore ritornò spesso al rapporto con suo padre. Il problema della sua assenza causata dal divorzio con la madre fruttò una densa presenza di temi che si riferiscono alla figura del padre e alla sua importanza nei rapporti con l'autore. A proposito del padre, Modiano include nella problematica componenti autobiografiche come i motivi dell'eredità. In generale, il parlare del padre è uno degli elementi che formano il motivo principale delle opere modianiane, cioè il perseguimento della propria identità. L'autore non restò sordo all'eco del proprio passato e lo introdusse nei suoi testi in modo consapevole.¹⁴ La sua biografia e il suo aspetto familiare furono sempre vivi negli eventi che vennero raccontati nelle

¹³ Patrick MODIANO: *Un pedigree*. Parigi: Gallimard, 2005, pp. 44-45.

¹⁴ Nadia BUTAUD: *Partick Modiano*. Parigi: Cultures France Textuel, 2008, p. 35.

opere. Tra i tanti esempi possiamo notare questi elementi in *Dora Bruder*, dove Modiano presenta le storie dei parenti della protagonista, amici e conoscenti, tutti d'origine ebrea.¹⁵ Il fatto della presenza della propria storia familiare nei romanzi stupisce dunque quando prendiamo in considerazione la scelta linguistica. Lo scrittore tornava ai tempi dell'infanzia, intraprendendo numerose prove dell'esplorazione della propria identità, ma non si servì in alcun modo di una delle lingue a essa (alla stessa infanzia) appartenenti. La domanda sul motivo della scelta linguistica per l'espressione artistica di Modiano, da questo punto di vista, non sarebbe diversa. Prendendo in considerazione la presenza di più codici linguistici nella vita dell'autore, incuriosisce l'aver scelto, da parte dello scrittore, per tutte le sue opere unicamente la lingua francese.

Analizzando alcuni esempi di autori francesi d'origine italiana, abbiamo potuto notare diverse connessioni. In nessuno dei casi qui presentati, origini diverse da quelle francesi influenzarono la scelta della lingua usata come mezzo di trasmissione nella produzione letteraria di questi autori. Abbiamo inoltre visto che, sebbene nati e cresciuti in contesti largamente influenzati da più di una cultura e lingua straniera, in ragione della diversa provenienza sia da parte della madre che del padre, autori di origini "non francesi" optarono esclusivamente per la lingua francese. In nessun caso, infatti, gli autori rinunciarono alla lingua francese per la redazione delle proprie opere, nonostante ciascuno di essi sentì una forte attrazione per le lingue conosciute grazie ai viaggi nei primi anni di vita, la musicalità delle quali li accompagnò per il resto della loro vita. Avvicinandoci al riassunto di tutti i dati che sono emersi in questa analisi, occorre rispondere alla principale domanda: quale era il motivo per cui tutti questi autori non provarono a trasmettere i propri pensieri in un codice diverso? Perché non applicarono, allo stesso modo, nei propri capolavori la gamma delle originalità che una diversa lingua porta con sé? La loro scelta di creare e scrivere esclusivamente in lingua francese, rinunciando di conseguenza all'utilizzo di qualsiasi altra lingua che pure era largamente alla loro portata fu determinata da un motivo semplice: vissero in Francia e, al di là del fatto che la lingua italiana era presente nelle loro case e luoghi della vita quotidiana, fu il francese ad assumere la funzione di lingua determinante.

¹⁵ «Dora Bruder devient un symbole». *Le Monde*, 1 giugno 2015.

La loro arte veniva, dunque, manifestata nel codice linguistico più vicino, più frequente. Non ebbe alcuna influenza neppure il fatto che, in diversi casi, entrambi i genitori di tali scrittori fossero italiani. Neanche gli interessi per un argomento che, come nell'es. di Milza, ruotava sempre attorno al Novecento della penisola italiana, avvicinarono l'autore alla scelta della lingua italiana. La preferenza del francese sull'italiano (o sulle altre lingue prima menzionate) nelle loro rispettive produzioni letterarie non è l'unico argomento che vorrei esplorare.

Nel caso degli autori descritti precedentemente potremmo fare un'ipotesi, secondo la quale una forte influenza della lingua francese vinse nella scelta della lingua usata nel lavoro artistico. Guardiamo dunque agli autori italiani, nelle case dei quali l'italiano svolgeva la funzione di lingua principale e dominava nella comunicazione familiare. Tra i diversi letterati attivi nel Novecento che utilizzavano più di una lingua straniera, mi vorrei concentrare sulla creazione di Marino Piazzolla. La sua produzione letteraria trova con gli autori elencati in precedenza come punto comune l'utilizzo della lingua non originaria, che nel caso di ognuno di loro è la lingua di Molière. L'esempio della scrittura in lingua francese del poeta proveniente dalla penisola appenninica presenta, invece, una certa complessità. Essa deriva dal cambiamento della lingua di lavoro artistico. Vista una scelta linguistica di questo tipo, vorremmo mettere in risalto qualche ragione di tale fenomeno. Da dove, in seguito, viene il bisogno di esprimere le proprie idee in lingua straniera? Quali sono le motivazioni che provocano il cambiamento di strumento, ovvero della lingua? Qual è l'obiettivo del translinguismo letterale? E perché gli autori rinunciano alla comodità derivante dalla facilità di usare la lingua madre e cominciano un viaggio di avventura, scegliendo un codice abbastanza difficile e complesso?

Il poeta e scrittore italiano meridionale Pasquale Marino Piazzolla nacque a San Ferdinando di Puglia nel 1910 e morì nel 1985 a Roma. In seguito alla morte dei suoi genitori arrivò a Parigi e, dopo il conseguimento del diploma alla Sorbona, creò le raccolte di versi in francese intitolate: *Horizons Perdus* e *Caravanes*. Per quanto riguarda la Francia dell'epoca seguì gli ambienti dei simbolisti, ispirandosi alla lirica di Stéphane Mallarmé. Nella produzione letteraria di Piazzolla appaiono diversi aspetti che costituiscono una conseguenza

dell'applicazione della lingua francese e altre curiosità che la creazione plurilingue ci offre. Analizzando il profilo della produzione in francese di Marino Piazzolla possiamo notare che essa non è particolarmente ricca di titoli. Al di là di ciò, vi sono poesie nelle quali si trova una miniera di particolarità da esplorare. I suoi interessi per la cultura letteraria francese lo portarono a realizzare una serie di poemi composti interamente in lingua francese. Il contatto con i circoli intellettuali della capitale transalpina (ambienti ben più stimolanti e cosmopoliti di quelli offerti dalla provincia foggiana, dove il poeta nacque) formò anche il punto di svolta della sua produzione letteraria. Quando nel 1931 Marino Piazzolla arrivò a Parigi – il fulcro delle grandi avanguardie, la culla del surrealismo europeo e la nicchia dei grandi intellettuali dell'epoca – cominciò un'altra parte della sua vita artistica, segnata dagli incontri con persone e idee decisive.

Alcune delle opere composte in francese da Piazzolla apparvero, invece, un po' prima del suo arrivo nella capitale francese. Per la prima volta Piazzolla pubblicò le sue poesie sulla rivista *Arts et Idées*, curata da Combelle. I frammenti formavano i primi esercizi lirici composti interamente in lingua francese. Le opere sgg. furono pubblicate tramite *La Phalange*. Le prime poesie francesi del poeta risalgono all'anno 1936, come il poema *Statue*. Nell'anno seguente apparvero titoli come *Déménagement* e *Aventure*.

Le opere di Marino Piazzolla formano un importante es. del ruolo che i modelli poetici francesi esercitarono sui poeti italiani del Novecento. Il soggiorno in Francia che durò per un decennio (fino all'anno 1939) diede al poeta pugliese un'opportunità di conoscere e vivere quotidianamente le grandi correnti poetiche di Parigi. Piazzolla non solo componeva saggi sui più noti personaggi della letteratura francese dell'epoca, ma ebbe la *chance* di conoscere personalmente autori come Paul Valéry, André Gide, Pierre Reverdy, Paul Claudel, annoverando nella sua personalissima cerchia di amicizie il precursore del Musicismo Jean Royère, con il quale Piazzolla collaborò alla rivista *La Phalange*. Pasquale Marino Piazzolla venne accolto nell'anno 1931 alla società *Dante Alighieri*, dove lavorò come bibliotecario. Quel periodo fu il punto di svolta per la sua esperienza letteraria. Proprio lì il poeta italiano translingue conobbe alcuni tra i grandi personaggi dell'ambiente letterario parigino, come il critico d'arte Lionello Fiumi, Pierre de Nolhac (famosissimo

scopritore del manoscritto del *Canzoniere* di Francesco Petrarca) e il suo collega poeta plurilingue (nonché ex-futurista) Filippo Tommaso Marinetti.¹⁶

Tra gli interessi letterari di Piazzolla sono presenti i più grandi autori dell'intera letteratura europea. Occorre sottolineare una particolare attenzione verso gli autori francesi, la poetica dei quali è presente nei versi del poeta italiano plurilingue. Nel IV numero dell'anno 1997 della rivista *Fermenti* apparve un frammento della conversazione che ebbe luogo tra Piazzolla e Velio Carratoni. Nel loro scambio di pensieri Piazzolla esprime il suo modo di percepire la letteratura moderna, riferendosi ai criteri della propria produzione poetica. Osserviamo la conversazione sul tema della composizione di versi nell'opinione del poeta:

Per poesia moderna io intendo quella lirica che dialetticamente e filosoficamente parte dai greci, passa per Virgilio, Dante, Petrarca, Góngora, Leopardi, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Hölderlin, i poeti spagnoli e la poesia anglosassone.¹⁷

Piazzolla stesso, attraverso questo ricordo, ci fornisce una chiara descrizione delle fonti alle quali si affida nel comporre le proprie opere. La cultura letteraria francese lascia nel suo stile poetico una forte impronta che si può notare analizzando attentamente frammenti della sua poesia. Nel suo saggio incentrato sui legami di Piazzolla con la cultura francese presente, Gualtiero De Santi collega la poetica piazzolliana con l'eredità letteraria della Francia:

Il dono, ancora una volta, è quello di saper guardare in avanti ma anche di ascoltare ciò che chi è intento all'ascolto non può vedere. Se Piazzolla riesce non dico a scavare nelle profondità del linguaggio ma almeno a lavorare al bulino sulle proprie immagini, questo avviene grazie all'apporto delle arti e del pensiero francese. La poesia di Francia, in lui, si fa insomma testo d'accompagnamento e contenitore.¹⁸

La presente osservazione rivela l'importanza della storia della letteratura europea alla quale Piazzolla diede sempre molta considerazione e attenzione.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Marino PIAZZOLLA: *Lettere della sposa demente con prefazione di Emerico Gialchery*. Roma: Fermenti, 1985, p. 85.

¹⁸ Gualtiero DE SANTI: *Le stagioni francesi di Marino Piazzolla. Il romanzo della formazione negli anni di guerra*. Roma: Fermenti, 2006, p. 32.

Ergendosi sull'eredità antica il poeta pugliese guarda verso la tradizione letteraria francese e applica gli elementi di essa nella propria creazione artistica. L'effetto di servirsi delle caratteristiche provenienti dalla poetica francese viene raggiunto in Piazzolla attraverso la lingua che, a dire del De Santi, «è causa di tante oscurità – a cominciare da quelle notturne e più ancora da quelle diurne legate alla ragione e al rimpianto (il sospirare di fronte alla realtà) – e diviene per ciò stesso veicolo di lucori e scoperte vivide».¹⁹ A questo punto potremmo presumere perché la lingua verso la quale mira il poeta italiano si rivelò proprio il francese. Quale valore, invece, viene desiderato tramite l'applicazione di tale codice linguistico da parte del poeta?

Visto il caso di Marino Piazzolla si potrebbe dedurre che il risultato di scrivere in francese sia una scelta cosciente, molto spesso rafforzata da un motivo concreto. Per il resto l'inizio d'avventura artistica in tale lingua si svolge in modo più naturale e spontaneo. Tra i motivi decisivi nel passaggio linguistico verso la lingua di Molière senza dubbio si può osservare uno sganciamento svincolante chiamato *distacco emancipante*.²⁰ Il fenomeno è stato largamente descritto da Steven Kellman, dimostrando in particolare il concetto di cambiamento della lingua in cui un autore esprime il proprio pensiero in una lingua straniera per poter liberarsi dai limiti imposti dalla cultura del proprio paese.

Ricordiamo Oscar Wilde che, scrivendo sul tema della produzione letteraria plurilingue, ammise il fatto di usare una lingua straniera non esclusivamente allo scopo di *imbarazzare* i suoi compaesani. Infatti il codice linguistico diverso gli serviva prima di tutto come lo strumento per manifestare la propria indipendenza dalla lingua a lui imposta dal fatto di abitare in un posto dove essa serve come il mezzo di comunicazione.²¹ Il passaggio verso una diversa lingua nello scrivere artistico accoglie, di conseguenza, un nuovo incarico: giova all'autore per manifestare un'anima libera, al di là della categorizzazione linguistica. Esso aiuta a evitare di rimanere legato a un solo sistema di forme grammaticali e lessicali.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Steven KELLMAN: *Scrivere tra le lingue*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2000, p. 44.

²¹ Richard ELLMANN: *Oscar Wilde*. New York: Ellmann, 1988, p. 351.

La conoscenza profonda di una lingua straniera costituì sempre un vantaggio intellettuale. La questione è ancora più complessa quando è necessario esprimersi in lingua straniera creando delle opere, cioè quando il livello linguistico deve essere più alto di quello di una lingua usata nella comunicazione quotidiana. La scelta della lingua francese si rivela un passo ancora più eminente grazie a un fatto evidente: la storia della letteratura europea, a partire dal XIX sec. si concentra sull'eredità letteraria francese. È ben noto che nei secoli che precedettero il Novecento le opere della letteratura francese lasciarono una nettissima impronta, promuovendo la sua importanza a livello mondiale.

Nonostante tutto, considerando l'argomento del passaggio linguistico nella creazione dei poeti e prosatori italiani novecenteschi, occorre mettere in risalto una caratteristica di tale lingua scelta con una grande frequenza. Il fatto è che il francese funziona come la lingua ufficiale di numerosi paesi e, in tale modo, crea un ponte comunicativo tra i loro cittadini. In particolare il francese veniva sempre considerato come la lingua veicolare all'interno del campo accademico. A proposito del fenomeno della letteratura minore, Franz Kafka spiegò la parità tra il tedesco di Goethe e il francese per quanto riguarda la funzione culturale e referenziale.²² Il concetto del francese come la lingua dell'ambiente accademico si rivela più comprensibile quando si concentra la nostra attenzione sulle edizioni critiche di argomenti filosofici, storici, letterari, oppure delle scienze umanistiche in generale. Il francese si presenta, dunque, come un *medium* non solo tra i ricercatori ma anche tra i letterati. L'universalità del francese nell'ambiente delle scienze umanistiche lascia un segno sulla determinazione linguistica dei poeti italiani del XX sec.

La lingua francese si presenta come un mezzo di trasmissione internazionale, cioè globale, in letteratura. Il francese sembra essere un esperanto letterario. Sottolineando sempre la differenza tra una lingua naturale e artificiale come l'esperanto (cioè una lingua ideata, inventata parola dopo parola), occorre notare un certo legame tra questi due concetti. L'esperanto unifica persone di nazionalità diverse, le quali parlano le lingue dei paesi più lontani del

²² Gillez DELEUZE e Felix GUATTARI: *Kafka. Per una letteratura minore*. Macerata: Quodlibet, 1996, pp. 29-49.

mondo ma le cui idee riescono ad incontrarsi grazie a un codice linguistico. In tal modo l'esperanto è caratterizzato da una possibilità di utilizzo non limitata da alcun confine territoriale. La medesima situazione trova spazio nel mondo letterario. La lingua francese univa (e continua a unire) i letterati di tutto il mondo. Possiamo ritenere il francese la lingua franca del campo letterario sebbene alcuni critici, come ad es. Philippe Van Parijs, tendano piuttosto a sottolineare la preminenza dell'inglese.²³ Si suppone che la maggior parte dei grandi letterati nella storia fosse in grado di comunicare in, e padroneggiare, la lingua francese. Nei secoli immediatamente precedenti il Novecento, nell'Europa Occidentale per quasi tutti grandi poeti era abituale una conoscenza profonda della lingua del Molière, ispirandosi ai loro colleghi francesi e includendo nelle loro opere elementi letterari nati in Francia. In questi paesi si richiedeva non solo a un poeta di possedere una buona conoscenza della lingua francese. Nelle case aristocratiche le lezioni di lingua francese svolte con i figli dei conti erano un grande dovere. L'insegnamento del francese faceva parte dell'educazione familiare insieme alle lezioni di letteratura francese, musica, filosofia. Tutte queste famiglie erano coscienti dell'importanza della lingua francese non solo per la comunicazione mondiale, ma soprattutto per l'eredità del patrimonio letterario. In più le numerose famiglie aristocratiche mandavano i loro figli alle lezioni di lingua e letteratura francese per dare continuità allo sviluppo umanistico delle generazioni successive. Un altro motivo per cui la lingua francese era tanto frequentemente diffusa nel mondo era la volontà di comprendere le opere degli autori francesi nella loro versione originaria. Come nell'esempio della produzione poetica piazzolliana, vediamo che la prova di avvicinarsi al francese, componendo le proprie opere in tale lingua, poteva essere una prova per iscriversi nel canone dei più grandi nella storia della letteratura mondiale all'interno della quale la letteratura francese occupava grande spazio. La sua poesia plurilingue conferma che, uscendo da qualsiasi paese del mondo e proseguendo il percorso della letteratura, tutte le strade portavano alla lingua francese. Un altro argomento che può costituire

²³ Philippe VAN PARIJS: «Europe's linguistic Challenge», in: Dario CASTIGLIONE e Chris LONGMAN (eds.): *The Language Question. Europe and Diverse Societies*. Oxford: Hart, 2007, pp. 217-253.

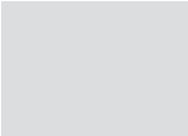
una prova della universalità del francese è il fatto che tale lingua è una delle più diffuse nel mondo.

Mettendo da parte le speculazioni a proposito del successo che potrebbe essere ottenuto tramite la scelta del francese in ragione della funzione che, appunto, esso ha per la comunicazione internazionale, l'avvenimento dell'interlinguismo letterario si manifesta, usualmente, come uno strumento per la rivelazione della propria indipendenza linguistica. I poeti plurilingui che mirano alle lingue di culture letterarie diverse smascherano una mancanza della limitazione linguistica. D'altra parte, prendendo in considerazione il translinguismo poetico degli artisti italiani, una questione molto interessante è pure l'alterazione dello stile poetico. La variazione della lingua come l'apparato di trasmissione provoca l'uso delle forme grammaticali diverse. L'intervento che consiste nell'applicazione di schemi linguistici differenti, permette la creazione di immagini nuove. Allo stesso tempo, questo effetto non potrebbe esser raggiunto nella lingua di partenza. I poeti italiani optano per il cambiamento della lingua nella loro produzione letteraria volendo acquistare la possibilità di creare qualcosa di nuovo attraverso una lingua diversa.

Bibliografia

- BAKHTINE, M.: *Esthétique et théorie du roman*. Parigi: Gallimard, 1978.
- BENOIT-DUSAUSOY, A.: «Pourquoi un ouvrage consacré à la littérature européenne?», in: Danielle BRUGNOLO Furio e Vincenzo ORIOLES: «Plurilinguismo e letteratura», in: IID: *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*. Roma: Il Calamo, 2002.
- BUTAUD, N.: *Partick Modiano*. Parigi: Cultures France Textuel, 2008.
- CACCIA, F.: «Langues et minorité», in: *Vice Versa*, vol. 2, no 3, marzo-aprile 1985.
- CASSOL, A. et al. (eds.): *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione, XXIV Congresso AISPI (Padova, 23-26 maggio 2007)*. Roma: AISPI Ed., 2012.
- LONDEI, D. – CALLARI GALLI, M. (eds.): *Multiculturalità e plurilinguismo in Europa. Percorsi alla francese*. Bologna: Bononia University Press, 2009.
- DE SANTI, G.: *Le stagioni francesi di Marino Piazzolla. Il romanzo della formazione negli anni di guerra*. Roma: Fermenti, 2006.
- DELUZE, G. – GUATTARI, F.: *Kafka. Per una letteratura minore*. Macerata: Quodlibet, 1996.
- «Dora Bruder devient un symbole». *Le Monde*, 1 giugno 2015.
- ELLMANN, R.: *Oscar Wilde*. New York: Ellmann, 1988.

- GOBRD, H.: *L'Aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*. Parigi: Flammarion, 1976.
<http://www.generiques.org/chevs-centre-dhistoire-de-leurope-du-vingtieme-siecle/>,
ult. cons.: 11.02.2018
<http://www.mangialibri.com/speciali/daniel-pennac-al-secolo-daniel-pennacchioni>,
ult. cons: 22.12.2017.
- GRUTMAN, R.: «Hétérolinguisme textuel», in: BENIAMINO, M. – GAUVIN, L. (eds.): *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges: Pulim, 2005.
- HABELA, J.: *Słowiczek muzyczny*. Cracovia: PWM, 1983.
- KELLMAN, S.: *Scrivere tra le lingue*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2000.
Le Petit Robert, ed. del 2017, in: ALAIN Rey (ed.), *Le Robert*, s. v.: *polyphonie*.
- MODIANO, P.: *Un pedigree*. Parigi: Gallimard, 2005.
- PIAZZOLLA, M.: *Lettere della sposa demente con prefazione di Emerico Giachery*. Roma: Fermenti, 1985.
- VAN PARIJSV, P.: «Europe's linguistic Challenge», in: CASTIGLIONE, D. – LONGMAN, CH. (eds.): *The Language Question. Europe and Diverse Societies*. Oxford: Hart, 2007



Mgr. Olga Zasada
dottoranda
Università Nicolaus Copernicus
di Torun (Polonia)

VERSO IL MACHIAVELLI ORIGINALE

Fabiano Gritti

STUDI / ŠTUDIE

Abstract

The article presents an overview of the periods we considered as the most significant in the evolution of the black legend about Machiavelli. The main aim of this panoramic view is to show how the distorted view about Machiavelli's thought is tied with the different conceptions of the Renaissance, and also depend from the complexity of the Machiavelli's thought himself, and his personality. That has given rise to misunderstandings from many scholars, with interpretative oscillations between practically opposite extremes, from the image of him as a devil devoid of morals of the most negative Machiavellianism, up to as such kind of "elevation" among the ranks of the apologists of republicanism.

Keywords: Machiavellism, Renaissance Studies, Myth

Il problema del machiavellismo

Niccolò Machiavelli è tra gli autori italiani più studiati all'estero da secoli, tuttora continuano ad uscire in tutto il mondo studi dedicati a lui e alla sua opera. Sono vari i motivi di un tale diffuso e continuo interesse, perdurato per ben cinquecento anni, ma sicuramente possiamo trovare la presenza di almeno due dei motivi più importanti, e cioè l'interesse che viene naturalmente suscitato dalle figure di pensatori complessi e controversi, non riconducibili ad un solo modello interpretativo, e la possibilità di attualizzare, di considerare ancora vive e condivisibili, almeno alcune delle proposte di tale pensatore. Queste peculiarità, che a Machiavelli paiono calzare particolarmente a pennello e che ne hanno favorito la fortuna, nel bene e nel male, allo stesso tempo però ne hanno offuscato l'immagine fino a distorcerla in maniera tale da renderla sostanzialmente aliena dal modello a cui si dovrebbe riferire. La complessità del suo pensiero e della sua figura ha dato luogo a fraintendimenti

frutto di estremizzazioni di certi componenti piuttosto che altre, a oscillazioni interpretative tra estremi praticamente opposti, dall'immagine di diavolo privo di morale del machiavellismo più negativo, fino alla beatificazione al rango di nume tutelare del repubblicanesimo, dove da diavolo Machiavelli diventa un saggio amante del popolo, con la missione di istruirlo mostrando le nefandezze dei meccanismi disumani del potere.

Bisogna anche considerare che Machiavelli fu profondamente un uomo di Stato, un politico non teorico ma innanzitutto d'azione, che però si dedicò anche alla scrittura di poesie e commedie per niente dozzinali, per le quali ambì sempre al pubblico riconoscimento come artista. Viene però oggi ricordato più che per il suo operato sul campo come uomo di Stato, per opere per le quali è stato definito uno dei primi storici moderni, padre della politologia moderna, filosofo della politica degno di stare alla pari con Platone, Aristotele, Hobbes. Eppure questa fama è dovuta ad opere che Machiavelli non avrebbe probabilmente scritto, se non fosse stato costretto dalle circostanze¹. Si capisce quindi quanto possa essere problematico cercare di ricavare una credibile e coerente immagine dell'autore solo dalle opere che ha scritto, sebbene siano state ragione della sua fama.

Lo studio dell'evoluzione delle interpretazioni di Machiavelli a sua volta rappresenta un campo di studio ancora oggi in continua trasformazione, assai difficile da riassumere brevemente nell'estrema complessità del suo frastagliato panorama. Si cercherà quindi di dare almeno alcuni punti fondamentali, in modo da avere presenti alcune delle posizioni più rilevanti. Bisogna anche considerare che la complessità del tema viene ulteriormente amplificata dalla complessità del contesto in cui Machiavelli fa parte, di quel Rinascimento italiano che pure ha ispirato letture, interpretazioni molto divergenti, pesantemente influenzate dall'ideologia o dal dibattito ideologico in corso in un certo periodo. Anche riguardo al Rinascimento continua il dibattito interpretativo, segnato da secoli di giudizi faziosi e influenzati ideologicamente. La stessa immagine di Machiavelli come araldo dell'età moderna deriva dall'idea del Rinascimento come età in cui definitivamente cessa l'oscura età del

¹ Michele Ciliberto: *Niccolò Machiavelli. Ragione e pazzia*. Bari-Roma: Laterza, 2019, p. 3.

medioevo con le sue superstizioni, gli estremismi religiosi che frenarono il progresso, che inizierà la sua corsa nell'età successiva, sotto la guida di personalità geniali che riuscirono a superare il loro tempo e per la quale molti ancora oggi si sentono debitori, per avere preparato quell'età nuova della quale noi saremmo figli ed eredi.

La leggenda nera di Machiavelli iniziò già durante la sua vita, lui stesso ne era consapevole, ma è soprattutto a pochi anni dalla sua morte che nasce la prima leggenda nera vera e propria, quel machiavellismo che ne ha per secoli deformato la figura.

La storia della fortuna dell'opera di Machiavelli inizia negli anni trenta del XVI secolo a Bologna, dove per l'iniziativa di studenti e cortigiani queste opere vennero lette, suscitando reazioni e commenti che furono veri prototipi delle diverse tipologie interpretative dei secoli successivi. È significativo che molti dei primi significativi commenti siano stati opera di studenti stranieri, che interpretarono le tesi machiavelliane sulla base di temi, discussioni e problematiche popolari o ritenute importanti in quel periodo nella loro patria di provenienza. Questa tendenza alla decontestualizzazione di alcune tematiche o dichiarazioni degli scritti di Machiavelli per enfatizzarle, facendole proprie o per contestarle rabbiosamente, condannarle senza appello facendo così risaltare l'opinione opposta, sarà tipica del machiavellismo di ogni tempo. Per citare alcuni esempi significativi, facciamo riferimento alla ricerca di Adriano Prosperi², che propone alcune interpretazioni molto nette, ognuna delle quali rappresenta una diffusa corrente interpretativa, una particolare forma di machiavellismo, che perdurò anche nei secoli successivi.

Due letterati iberici, il portoghese João de Barros e lo spagnolo Juan Ginés de Sepúlveda furono tra i primi lettori e commentatori dei testi machiavelliani. Entrambi provenivano da regni che divennero monarchie colonialiste, realizzando un particolare intreccio tra potere e chiesa, nella realizzazione di una perenne crociata: il Portogallo aveva avuto il permesso da parte di papa Niccolò V di conquistare, cristianizzare ed eventualmente schiavizzare i popoli non cristiani fuori d'Europa, mentre la Spagna condusse per secoli

² Per gli esempi citati cfr.: Adriano Prosperi: "Il Principe e la cultura europea", in: *Niccolò Machiavelli, Il Principe: Saggi e commenti*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013. pp. 43-48.

una crociata di riconquista contro i musulmani, che continuò nelle conquiste coloniali oltreoceano. Nel primo caso Barros verso la fine del 1533 presentò al monarca e alla corte del suo paese un panegirico dove riprendeva, senza però citarne la fonte, brani tratti dal *Principe* e dai *Discorsi* per elogiare la monarchia portoghese per la vittoriosa condotta delle guerre coloniali, che avrebbero realizzato per il cristianesimo quell'unione tra stato e religione che fu caratteristico dell'antico paganesimo romano. Sepúlveda invece, per lo stesso motivo, attaccò le tesi machiavelliane sul ruolo del cristianesimo nella perdita del valore militare degli eserciti antichi e dell'esaltazione della grandezza nazionale. Le vittoriose guerre di riconquista e di espansione coloniale, con il conseguimento di una perfetta consonanza tra religione e disciplina militare, avrebbero dimostrato l'erroneità di tale tesi. Significativo che, a quanto pare, egli scoprì Machiavelli nella sua ricerca di argomenti per convincere l'imperatore Carlo V a guidare una guerra contro i Turchi, ed essendo impegnato in una serrata polemica contro il pacifismo di Erasmo da Rotterdam. Un altro commentatore, Girolamo Orosio, di origine iberica ma ormai residente nella zona di Bologna, nello stesso periodo dei primi due scrive un trattato su un tema simile. Esalta la nobiltà come espressione della perfetta sintesi tra valore militare e difesa della fede cristiana, e per questa ragione anche lui come Sepúlveda critica violentemente Machiavelli seppure non lo citi esplicitamente, definendolo "*impurus e nefarius*"³. Viene ricordato per essere stato il primo ad attribuire a Machiavelli la tesi che il cristianesimo avesse avuto un ruolo decisivo nella caduta dell'Impero romano. Il trattato di Orosio finì per avere una certa influenza indiretta in campo anglosassone quando qualche anno dopo, nel 1555, giunse al cardinale Reginald Pole per via di Roger Ascham⁴, che ne apprezzò le tesi sul ruolo dell'aristocrazia cristiana e anche le critiche a Machiavelli che venivano riportate. Egli era a conoscenza del fatto che il cardinale fosse impegnato nell'opera di ricatolicizzazione dell'Inghilterra, e che quindi le tesi di Orosio gli sarebbero state certamente gradite, così come pure era certo che avrebbe apprezzato le feroci critiche di Orosio a Machiavelli. Il cardinale infatti era a conoscenza di alcuni degli scritti di Machiavelli fin

³ Ivi, p. 46.

⁴ Era un protestante segretario di Thomas Morison, un inglese che visse in Italia e conobbe le opere di Machiavelli fin dal 1536. Cfr. Ivi: p. 48.

dagli anni trenta, e considerava il Principe come un libro scritto dal “dito del diavolo”⁵. Il cardinale era cugino del re d’Inghilterra Enrico VIII, e quindi fu mandato a studiare a Padova per un certo periodo, in modo che non potesse rappresentare una minaccia per il trono. Il potenziale rivale venne richiamato in Inghilterra da Enrico VIII quando questi ebbe bisogno del suo aiuto per l’annullamento del matrimonio con Caterina d’Aragona. Quando il cardinale dimostrò di non essere intenzionato a collaborare, Thomas Cromwell⁶, che era un ammiratore di Machiavelli, gli suggerì di leggere il *Principe* per imparare l’arte della menzogna e della finzione con il fine di raggiungere il potere. A Reginald Pole il libro non piacque affatto, come si diceva, e iniziò a diffondere in Inghilterra l’idea che le tesi di Machiavelli stessero avvelenando la nazione e avrebbero anche avvelenato l’intera cristianità. Nonostante questa critica senza appello, pare che prima di ricevere il trattato di Orosio avesse letto i *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio*, apprezzando le tesi sul ruolo politico e ispirato di Mosè e Numa Pompilio, che voleva applicare al papato⁷.

Sempre rimanendo negli anni trenta del XV secolo anche Carlo V, il più potente monarca d’Europa, conobbe alcuni degli scritti di Machiavelli, che apprezzò molto al punto da consigliarne lo studio al figlio. Si fece tradurre il *Principe* e i *Discorsi* e li consultava per trovare suggerimenti per la conduzione degli affari di Stato. Questo esempio come quello di altri potenti, insieme ai commenti elogianti di prestigiosi storici, resero di moda il *Principe* che trovò diffusione presso la quasi totalità delle biblioteche delle corti europee, nonostante la parallela diffusione della fama di opera anticristiana e immorale. Nonostante questo il Principe rimase un’opera diffusa e consultata dai potenti almeno fino al Settecento, si ricorda la confutazione scritta da Alessandro II di Prussia insieme a Voltaire, che pur criticando l’opera ne rilanciarono la fama⁸.

⁵ Ivi, p. 47.

⁶ Thomas Cromwell era primo ministro, protestante, quando nel 1537 la polemica tra Enrico VIII e papato stava ormai portando alla rottura definitiva, gli venne consigliato il *Principe*, soprattutto per le polemiche contro la corte papale.

⁷ Ivi, p. 48.

⁸ Ivi, p. 49.

Diversa fu la sorte degli scritti machiavelliani presso coloro che si trovarono in conflitto con il potere legittimo, sia civile che religioso, e che quindi divennero esuli, eretici in fuga, in esilio per le persecuzioni religiose. Nel 1559 tutte le opere di Machiavelli vennero condannate dall’Inquisizione e messe all’Indice romano, quindi vietate in Italia. Anche fuori Italia la reazione si allineò con l’Inquisizione, per esempio a Ingolstadt i gesuiti bruciarono pubblicamente gli scritti di Machiavelli. Diverse edizioni tradotte e a stampa di quelle opere continuavano a circolare in paesi come la Francia, Svizzera e in Germania, molti di questi libri pur essendo stati editi fuori dall’Italia avevano falsi luoghi di edizione italiani, inoltre molte di queste edizioni erano in italiano e ciò testimonia la diffusione della lingua e della cultura italiana in quel periodo. Oltre alle opere ufficialmente edite è stata anche rilevata una perdurante tradizione manoscritta, e quindi una circolazione sommersa. Fu però soprattutto per merito degli esuli italiani che la diffusione di quelle opere ebbe una certa accelerazione e ne assicurò la fortuna anche nei secoli successivi⁹. Nella seconda metà del Cinquecento l’Inquisizione italiana rese impossibile a chiunque simpatizzasse per le idee protestanti non solo l’attività culturale ma la stessa esistenza, forzando alla conversione o all’esilio. Gli esuli curarono varie traduzioni in lingue moderne e versioni latine, nonostante che insieme all’implacabile persecuzione dei gesuiti fosse presente anche un rigetto di queste opere nell’ambiente protestante. Nonostante le limitazioni l’attività di questi esuli rimase intensa e significativa, e diede anche luogo ad una sorta di apologetica di Machiavelli. Adriano Prosperi si sofferma con una certa ammirazione sulla condizione di questi non allineati alla religione dominante, per loro curiosità intellettuale e il caparbio interesse per le opere di Machiavelli nonostante l’opposizione di cattolici e protestanti, soprattutto calvinisti, che si può intendere come “testimonianza [...] di come in quegli esuli ardesse la fiamma di un gran fuoco, quello della indagine sui misteri della natura e della convivenza politica”¹⁰. E’ per la loro attività di difesa delle tesi di Machiavelli se in Europa, parallelamente alla leggenda nera di un Machiavelli corrotto e corruttore, “maestro dell’empietà e di ogni vizio”, si

⁹ Ivi, p. 50.

¹⁰ Ivi, p. 51.

diffuse l'interpretazione opposta di Machiavelli come indagatore dell'animo umano e della politica, che al popolo rivelava i subdoli meccanismi del potere costituito, rendendolo edotto delle catene con le quali veniva privato della sua libertà, e con i governanti condivideva conoscenze che permettevano di conseguire e mantenere il potere con il minor spargimento di sangue possibile.

Gli esempi qui sommariamente citati danno solo un rapido sguardo alla complessa problematica della ricezione delle opere machiavelliane in Europa, per la quale esistono studi piuttosto approfonditi, complessi e ancora in evoluzione. Quanto detto dovrebbe comunque essere sufficiente per avere un'idea su come i testi di Machiavelli venissero di volta in volta interpretati, accettati o respinti, in base all'utilità e alle idee di chi ne fruiva, all'utilità che potevano avere determinate tesi, piuttosto che essere studiati per il loro valore nel contesto dell'epoca in cui furono scritti. Bisogna inoltre considerare che la diffusione e il dibattito sulle tesi machiavelliane, con l'inasprirsi della censura e la polarizzazione delle posizioni partecipanti al dibattito, portò a una progressiva deformazione della comprensione del pensiero di Machiavelli che poi diede luogo a quel fenomeno che oggi definiamo "machiavellismo". La crescente censura, sempre più pressante e minacciosa, costrinse i sostenitori di Machiavelli a trattare e difendere le sue tesi nascondendone nel contempo ogni esplicito riferimento all'autore, mentre molti detrattori scrivevano trattati contro Machiavelli senza averne studiato seriamente l'opera dalle fonti originali, preferendo rifarsi a precedenti trattati critici. Ben presto si diffuse una imponente letteratura pro o contro le idee machiavelliane sempre più lontana da ciò che Machiavelli aveva davvero inteso comunicare, facente riferimento a letture di seconda mano, che giunse fino a noi e che ancora oggi influenza, distorcendolo pesantemente, l'approccio al nostro autore¹¹.

Machiavelli e Rinascimento

Quando ci si avvicina ad un autore complesso come Machiavelli con l'intenzione di provare a coglierne la figura, l'essenza del suo pensiero nella maniera più corretta e obbiettiva possibile, è certamente necessario avere almeno un'idea delle difficoltà e distorsioni interpretative di cui si diceva, ma non è

¹¹ Sulla scissione tra opera, autore e dottrina, che qui non approfondiremo, rimandiamo a Prospero: *Il Principe...*, cit., pp. 52-59.

abbastanza. E' senz'altro necessario eliminare le sovracostruzioni del machiavellismo che come incrostazioni offuscano la comprensione del nostro autore, ma bisogna anche considerare il contesto in cui l'autore ha operato e di cui la sua opera è espressione. Ciò vale in particolar modo per un autore la cui opera dipende fortemente dal periodo che chiamiamo Rinascimento, quindi un nome che già evoca un programma, una certa interpretazione di quel periodo¹². Le problematiche, le tematiche fondamentali delle opere di Machiavelli e persino la stessa ragione che porterà alla scrittura di tali opere, almeno dei trattati e degli scritti di storia, sono fortemente legate a questo periodo, con l'ulteriore complicazione che per Machiavelli è significativo soprattutto l'ultimo periodo del Rinascimento italiano, quindi il tempo della crisi, un'età di passaggio, turbolenta e tragica.

Non è certo necessario rimarcare l'importanza del Rinascimento per la storia europea e italiana in particolare, un periodo in cui l'Italia si ritrovò ad essere all'avanguardia nel progresso delle arti, delle lettere, delle scienze, venendo ammirata e seguita come esempio da tutte le nazioni d'Europa. Eppure proprio per questa importanza per la cultura italiana in particolare, spesso l'approccio allo studio del Rinascimento è stato influenzato da ragioni ideologiche o anche emotive. E' solo in tempi relativamente recenti che gli storici della letteratura hanno intrapreso nuove ricerche, innovative letture di questo periodo, che hanno dato una visione assai più complessa, articolata e anche in certo modo contraddittoria, con diversi aspetti tuttora non del tutto compresi, ma comunque sicuramente meno artificiosa che nel passato.

¹² Secondo l'opinione più diffusa la nozione di Rinascimento era stata usata da Giorgio Vasari nel suo *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550), nel senso di età della "rinascita delle arti". Il filologo tedesco Carl Ernst Konrad Burdach, di cui si parlerà più avanti, nella sua opera *Riforma, Rinascimento, Umanesimo. Due dissertazioni sui fondamenti della cultura e dell'arte della parola moderne* (1a ed. 1918, qui si cita dalla traduzione italiana edita da Sansoni nel 1986, pp. 3-10), contestò questa tesi, affermando che la parola "Rinascita" era stata usata per la prima volta da Machiavelli nelle *Istorie fiorentine*, con riferimento però alla sfera politica invece che a quella artistica. Cfr. *Presentazione* del prefatore e traduttore Leandro Perini in: Jules Michelet: *Il Rinascimento*. Firenze: Firenze University press, 2016 (1a ed. 1855), p. XIII.

Riguardo a questa assai complessa tematica, per la quale sarebbe necessario molto più spazio di quello che qui ci è concesso, ci si rifarà qui soprattutto ai recenti studi di Michele Ciliberto. Per trattare le più recenti ricerche sul concetto di Rinascimento, bisognerebbe tornare al 1932, quando Delio Cantimori pubblicò un saggio a questo tema delicato, e che poi diventò un classico molto letto, meditato e citato¹³. In questo saggio trattando del rapporto tra Medioevo e Rinascimento il grande storico esprimeva la sua grande difficoltà ad affrontare un tema del genere, poiché non si trattava solo di una questione storiografica, un tema come molti altri affrontati nella sua carriera di storico. Il Rinascimento non poteva essere un tema di studio al pari di tanti altri, da affrontare con il corretto distacco necessario per ogni ricerca scientifica, poiché questo periodo era percepito come fondamentale per la propria identità culturale e civile. Era cosciente del fatto che un'interpretazione che avesse smentito anche solo parzialmente la vulgata finora accettata, avrebbe suscitato forti reazioni. Non erano quelli anni in cui era ancora possibile dare un giudizio obbiettivo e distaccato sul Rinascimento. Per secoli è stato così, fin dal Quattrocento, Umanesimo e Rinascimento furono sempre periodi storici che rappresentarono una pietra miliare nella nascita della civiltà occidentale, la nascita dell'era moderna, quindi è comprensibile che suscitavano in genere forti sentimenti. Un giudizio su quelle epoche era inevitabilmente anche un giudizio sul presente. Per esempio gli illuministi consideravano il Rinascimento come l'alba di quell'era dei lumi che sarebbe poi giunta a pieno compimento con l'Illuminismo. Ne deriva che anche il Rinascimento avrebbe dovuto avere, almeno in nuce, le caratteristiche peculiari dell'Illuminismo, a cominciare dal rifiuto del Medioevo come età delle tenebre, della superstizione e dell'ignoranza. E' chiaro che lo stesso nome di Rinascimento di per sé comunica un certo giudizio di valore, qualificando il periodo come una rinascita, un nuovo inizio, una netta cesura rispetto al passato. Questa prospettiva ha pesantemente influenzato i giudizi sugli autori, per cui gli storici

¹³ Per questo paragrafo ci si rifà a: Ciliberto: *Niccolò Machiavelli...*, cit., pp. VIII-XI. Per approfondimenti: Adriano Prosperi: "Il principe, il cardinale, il papa: Reginald Pole lettore di Machiavelli", in: AA.VV.: *Cultura e scrittura di Machiavelli. Atti del Convegno di Firenze-Pisa, 27-30 ottobre 1997*. Roma: Salerno editrice, 1998: pp. 241-262.

della letteratura finirono per interpretare e giudicare gli autori di quel periodo avendo come discriminante l'interpretazione illuministica del Rinascimento. Se questa epoca doveva segnare il rifiuto del passato medievale e la nascita dell'era moderna, di un'epoca in cui il motore del progresso era la razionalità, il metodo scientifico, di conseguenza venivano bocciati come reazionari e quindi medievali, non rinascimentali, tutti quegli autori che pur avendo vissuto e operato tra il XV-XVI secolo comunque scrissero di magia, alchimia, astrologia o erano influenzati in vario modo dal lullismo ecc. Lo stesso criterio ermeneutico venne applicato anche agli stessi autori riconosciuti come rinascimentali, l'opera dei quali venne sfrondata di quei temi e prospettive che con questo criterio non erano compatibili. Gli autori e le opere che infine risultavano conformi, venivano considerati precursori dell'età moderna, il che evidentemente finiva per sminuire gravemente le loro particolarità, gli eventuali elementi di originalità. Ciliberto cita il significativo esempio di Giordano Bruno, che fu «ridotto a precursore di Spinoza, anzi, a un "piccolo Spinoza", mentre sul piano ontologico, per la sua concezione della Vita, ha molta più affinità con Machiavelli che con Spinoza»¹⁴.

Per quanto riguarda la critica letteraria italiana, riprendiamo almeno i giudizi di Benedetto Croce e Antonio Gramsci, certamente i più autorevoli e seguiti nella prima metà del secolo scorso¹⁵. Benedetto Croce si rifà a sua volta ai giudizi dei suoi predecessori, soprattutto di Francesco De Sanctis e dell'estetica hegeliana, ma calibrati alla luce della propria impostazione filosofica. Egli dichiara Machiavelli il fondatore della filosofia politica moderna per avere affermato la necessità e l'autonomia della politica, con leggi proprie che vanno al di là della morale come espressa dai sistemi etici religiosi. Un giudizio e un'interpretazione della filosofia di Machiavelli che è comprensibile solo alla luce della filosofia idealistica di Croce, dove per la vita dello spirito distingue tra grado teoretico e grado pratico. A sua volta l'idealismo di Croce si rifà a Hegel, il quale pure si era occupato di Machiavelli e nelle sue *Lezioni sulla filosofia della storia* sosteneva che egli avesse posto i principi secondo i quali dovevano essere formati gli stati, e che quella sarebbe dovuta essere

¹⁴ Ciliberto: *Niccolò Machiavelli...*, cit., p. X.

¹⁵ Ivi, pp. 23-25.

la direzione che gli italiani avrebbero dovuto seguire per completare il loro processo di unificazione nazionale. Anche Antonio Gramsci per certi aspetti riprende l'impostazione hegeliana quando considera tra i maggiori meriti di Machiavelli la teoria sulla formazione degli stati nazionali, ma si discosta sostanzialmente dal suo idealismo come da quello di Croce. Il *Principe* viene interpretato come un manifesto politico, dove ideologia politica e scienza politica si fondono nella forma del mito. Nella sua interpretazione hanno ruolo fondamentale le prospettive filosofiche di Marx e Feuerbach e per la concezione del mito il pensiero di Sorel. Ciò gli permette di cogliere l'importanza non solo dell'analisi razionale della situazione storico-politica del suo tempo, ma anche della dimensione emotiva, della passione che Machiavelli dimostra soprattutto nell'ultimo capitolo del *Principe*, ma che in certo modo permea tutta l'opera e che finisce per farne appunto un "manifesto politico". Gramsci nei suoi *Quaderni dal carcere* attraverso la filosofia marxista e la concezione moderna di partito politico interpreta e attualizza il *Principe*, che viene identificato nel partito politico stesso. Il Partito è il Principe, e con ciò, secondo Ciliberto, finisce per ricollegarsi alla tesi di Croce di Marx come "Machiavelli del proletariato". Anche in questo caso, pur nella diversità dell'approccio e delle conclusioni, Machiavelli viene letto come uno dei padri spirituali della modernità, degno del Rinascimento inteso appunto come nascita dell'età moderna. Queste tesi interpretative vengono messe radicalmente in discussione quando entra in crisi il paradigma del Rinascimento come età di rottura, che negando il Medioevo permette la nascita dell'età moderna.

L'idea della Rinascimento come periodo di rottura con il passato e negazione del Medioevo, che era ancora presente nel saggio di Cantimori degli anni Trenta, trovava la sua più autorevole consacrazione nel famoso capolavoro di Jacob Burckhardt *La civiltà del Rinascimento in Italia* del 1860. Seppure è vero che quest'opera non ebbe un immediato successo quanto al numero delle copie vendute, le sue tesi ebbero presto una rapida diffusione incontrando largo favore da parte degli storici, ci furono anche critiche e perplessità ma il paradigma sul Rinascimento non venne sostanzialmente messo in dubbio. Solo a cavallo del XX secolo l'opposizione a questo paradigma prende consistenza, concretizzandosi in pubblicazioni che diffondono argomentazioni sempre più convincenti, come nel già citato lavoro di Konrad

Burdach, che sosteneva la tesi della continuità tra Medioevo e Rinascimento. Nonostante questo è solo più tardi, tra gli anni Trenta e Settanta del XX secolo, che il paradigma classico burckhartiano viene messo definitivamente in crisi. Come si diceva Cantimori era influenzato dal paradigma precedente, sebbene fosse stato il primo traduttore in italiano dell'opera di Burdach, e ciò dimostra le resistenze che un tale cambiamento ha incontrato. Il cambiamento è stato possibile quando il concetto stesso di modernità ha cominciato ad essere messo in crisi, solo allora l'idea di un Rinascimento come culla del mondo moderno venne messa seriamente in dubbio. Questo mutamento di paradigma ha permesso lo sviluppo di studi che hanno cercato di cogliere le particolarità del Rinascimento in sé, mostrandone anche incongruenze e contraddizioni. Gli elementi di modernità del Rinascimento convivono con tendenze irrazionali, mistiche, pensiero magico e con questa complessità ci si deve confrontare, invece di sfrondarla di quegli aspetti che non si conformano a tesi preconcepite e ideologicamente orientate.

A questo punto del nostro discorso, pur nella sua estrema sinteticità, dovrebbe comunque essere intuitivamente chiaro che senza il raggiungimento di un corretto e complesso approccio al Rinascimento, non è neppure possibile raggiungere una corretta comprensione del pensiero degli autori di questo periodo. Ciò vale ancora di più per un autore come Machiavelli, ancora più legato rispetto ad altri al contesto socio-politico, culturale del tempo.

Bibliografia

- BURDACH, K.: *Riforma, Rinascimento, Umanesimo. Due dissertazioni sui fondamenti della cultura e dell'arte della parola moderne*. Firenze: Sansoni, 1986 (1^a ed. 1918).
- BURCKHARDT, J.: *La civiltà del Rinascimento in Italia*. Roma: New Compton Editore, 2010 (1^a ed. 1860).
- CAPPONI, N.: *Il principe inesistente. La vita e i tempi di Machiavelli*. Milano: Il Saggiatore, 2010.
- CILIBERTO, M.: *Niccolò Machiavelli. Ragione e pazzia*. Bari-Roma: Laterza, 2019.
- LANDI, S.: *Lo sguardo di Machiavelli. Una nuova storia intellettuale*. Bologna: Il Mulino, 2017.
- MACHIARELLI, N.: *Tutte le opere*. Firenze: Bompiani, 2018.
- MICHELET, J.: *Il Rinascimento*. Firenze: Firenze University press, 2016 (1^a ed. 1855).
- PROSPERI, A.: "Il Principe e la cultura europea", in: *Niccolò Machiavelli, Il Principe: Saggi e commenti*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 41-65.

PROSPERI, A.: “Il principe, il cardinale, il papa: Reginald Pole lettore di Machiavelli”, in: AA.VV.: *Cultura e scrittura di Machiavelli. Atti del Convegno di Firenze-Pisa, 27-30 ottobre 1997*. Roma: Salerno editrice, 1998, pp. 241-262.

doc. dott. Fabiano Gritti, PhD.
Dipartimento di Lingue Romanze
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università di Nitra Costantino il Filosofo
Hodžova 1, 949 01 Nitra
Repubblica Slovacca
fgritti@ukf.sk

UNA VEDUTA SUL *CANZONIERE*, NUOVAMENTE TRADOTTO IN LINGUA SLOVACCA¹

Pavol Koprda

TRADUZIONI / PREKLADY

Non di rado la palinodia risulta l'unico testo che si propone. Così nel caso del *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca è il desiderio del traduttore che il lettore slovacco rivolga la sua fiducia invece che alla vecchia traduzione del 2008 a quella che, ormai in corso, si spera di venire alla luce nel prossimo anno 2022. Le poesie riprodotte qui sotto per il favore della redazione di Studi italo – slovacchi, comprese le note che si vedono a piè di pagina, stimo le varianti ultime, tali cioè che non subiranno ulteriori cambiamenti. Concludo ringraziando la redazione di Studi italo – slovacchi per aver voluto aiutare la previa conoscenza di una traduzione slovacca del tutto nuova del *Canzoniere* di Francesco Petrarca.

1 *Voi, ch' ascoltate in rime sparse il suono*

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono	Kto počúvate v zlomkoch básní zvuk
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core	tých vzdychov, nimi srdce živil som si
in sul mio primo giovenile errore	v čas prvohriechu mladíckosti komsi,
quand'era in parte altr'uom da quel	keď som bol sčasti iný ľudský zhľuk,
ch'i' sono,	

¹ Tu uverejnené sonety v preklade Pavla Koprdu podporil Fond na podporu umenia v projekte: „Petrarca Výlomky duše *Fragmentorum liber*“.

del vario stile in ch'io piango et ragiono za rozmanitosť plačov, ponáuk,
 fra le vane speranze e 'l van dolore, tu nádej, bôľ tam – tá, ten vierolomci,
 ove sia chi per prova intenda amore, u vás, kto skus má s láskou povedomší,
 spero trovar pietà, nonché perdono. sa úfam v súcit, odpust, z vašich rúk.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto Dnes dobre zriem, že všetok národ toť
 favola fui gran tempo, onde sovente ma v ústach roznášal, za čo sa často
 di me medesimo meco mi vergogno; pred sebou za sám seba hanbím len;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto, je mojej márnivosti hanba plod,
 e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente ju ľutujem a vidím jasne za sto,
 che quanto piace al mondo è breve sogno. že svetu ľúbi sa len krátky sen.²

² Verš 1: „v zlomkoch básní“ – v básňach, ktoré sú sorva básňami. Tak vyznieva slovo „sparso“: „or'son diviso et sparso“, 135, 26, pokladá S. za príkladné vyjadrenie významu slova „sparso“ v celom *Spevníku*: rozptýlenosť a rozloženosť subjektu v stave odcudzenia spôsobenom láskou, opak stoicekej jednoty a celistvosti. V tomto prípade by mohlo ísť o to, že jeho básne sú ako „rozptýlené zvyšky duše“ – záver *Secretum* III. Petrarca spálil vyše tisíc svojich príležitostných básní (*Familiars I*, 1, 9). Je možné, že sa obracia na tých, ktorí ich čítali. P. už nechce byť na obraz svojich básní rozptýlených tu i tam, možno aj neviazaných. Oznamuje, že zo zvyšných básní sa chystá urobiť takú redakciu, aby už neboli ako tie rozptýlené, ale aby sa jeho láska k Laure stala historicky príkladnou. Prvý sonet je jediná báseň s náhľadom na štruktúru *Spevníka* ako celku. Vznik prvej básne (aj ďalších dvoch), a tým aj začiatok písania *Spevníka* ako vzorového „ľúbostného románu“ kladú do roku 1350. Upozorňujú na vplyv Horácia, Propertia a Ovídia. Prvý sonet má z hľadiska antickej poézie všetky vlastnosti žánru *exordium*. Ujal sa názor z 16. storočia, že prvý sonet nemá len uvádzaciu úlohu, ale aj funkciu záveru diela: príbehy lásky sú rozprávané v prítomnosti, ale videné ako to, čo sa už stalo. Verš 5: „za rozmanitosť plačov“ – „del vario stile“ môže byť aj „za (štýlovú) rôznorodosť“, takú, ktorá je spôsobená ustavičnými zmenami duševného rozpoloženia, podľa *Familiars I*, 1, 9. Z morálneho hľadiska vyjadruje „vario stile“ závislosť vyjadrovania od mladistvého veku zmietaného vášňami lásky, podľa *Seniles* XIII, 11.

156 *I' vidi in terra angelici costumi*

I' vidi in terra angelici costumi et celesti bellezze al mondo sole, tal che di rimembrar mi giova et dole, ché quant'io miro par sogni, ombre et fumi;	Tu dol' som anjelský, ho nevidali, zrel spôsob, krás, čo na svete sú samy, nuž spomínať ma bolí, no aj mámi, veď iné zreté v sen, tieň, dym sa halí;
---	---

Verš 7: Teda, „kto pozná lásku z vlastnej skúsenosti“, je Petrarkovým čitateľom. Nadväznosť na Danteho báseň *Tanto gentile*, 11, na Cavalcantiho *Donna me prega*, 53, ale možno aj na *Raj X, 74*: „per sa, kto to chceš čuť, a zalet' si ta“ – v zmysle: aké účinky má láska, nemožno vyrozprávať, treba to zažiť – to by bol už aj filozofický poukaz na „najvyššie šťastie“.

Verš 8: Posmech za zbásňovanie celožitvotnej uväznenosti zmyslovou a obraznou láskou (predmet dvoch posledných tercín) sa pomocou čitateľov schopných potvrdiť Petrarkove pocity („z vašich rúk“, v. 8) mení na odpustenie a pochopenie. Tu je aj vysvetlenie pôvodného názvu *Spevníka: Rerum vulgarium fragmenta*. Fragmenty sú krátke básne ako útržkové dokumenty duševných stavov. „Pozbierať úlomky duše značí poskladať rozrôznené ja“; Santagata: *I frammenti dell'anima*, Il Mulino, Bologna 1992, s. 75. Vydeluje sa „intelektuálne ja“ ako postava *Spevníka*, odlišná od subjektu prežívajúceho dôsledky Lauriných odmietnutí a náklonností. Aj čitateľ musí byť schopný odlíšiť tieto dva subjekty *Spevníka*. Báseň bola napísaná asi v roku 1350. To je aj čas, kedy skončil písanie básní ako nespojených, resp. písaných na rozličné motívy a radených chronologicky. Zozbieranie je Augustínovo vyzývanie v *Secretum*, aby sa vrátil k sebe samému. Vysvetlenie je u Santagatu, cit.: nezozbierané, roztrúsené *nuge* slúžili, aby robili Petrarkovi slávu u čitateľov, zozbierané do knihy vracajú Petrarku k sebe samému.

Verš 14: „... krátky sen“ – spánok rozumu. Gagliardi: *Guinizelli, Dante, Petrarca*. Edizioni dell'Orso 2003, s. 162 (odteraz 2003). Aj: A. Gagliardi a P. Koprda: *Petrarkov Spevník medzi láskou a odriekaním*. FF UKF v Nitre, 2016, s. 76 (odteraz 2016). Aj: P. Koprda: *Prvý sonet Petrarcovho Spevníka v slovenčine*. In: *Slovak review*, 11 (2002), s. 56 – 61. Definovaním lásky ako spánku rozumu sa dostáva text na tú istú rovinu, v akej bola polemika medzi stoikmi a epikurejcami v Paríži. K tomu 2016, s. 13 – 70

I' vidi in terra angelici costumi
et celesti bellezze al mondo sole,
tal che di rimembrar mi giova et dole,
ché quant'io miro par sogni, ombre
et fumi;

Tu dol' som anjelský, ho nevidali,
zrel spôsob, krás, čo na svete sú samy,
nuž spomínať ma bolí, no aj mámi,
veď iné zreté v sen, tieň, dym sa halí;

et vidi lagrimar que' duo bei lumi,
ch'àn fatto mille volte invidia al sole;
et ud' sospirando dir parole
che farian gire i monti et stare i fiumi.

dve pekné svetlá slziť zrel som v žiali,
čo slnko zmohli tisíc závistami;
čul ak' mi pri vzdychaní slová známi,
až hory ísť by hli, riek tok zastali.

Amor, Senno, Valor, Pietate, et Doglia
facean piangendo un più dolce
concento
d'ogni altro che nel mondo udir si
soglia;

Intelekt, Amor, Súcit, Cnosť a Bôle
plakali v najharmonickjšom zbore,
ký zvykne počúvaný byť tu dole;

ed era il cielo a l'armonia sì intento
che non se vedea in ramo mover foglia,
tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.

a nebo s harmóniou šlo tak v svore,
až haluz nemala hnúť lístkom vôle:
tak vzduch, van nehou plnilo slz more.³

³ Sirma: Je možné, že P. chcel napodobiť a prekonať Danteho oslavu vesmírnej harmónie v *Raji*, Perfekt 2020, VI, 124 – 126. Tam aj poznámka o Aristotelovom chápaní harmónie.

Verše 1 – 2: Tu dole (podľa Danteho označovania zeme) na zemi som videl nezvyčajný anjelský (patriaci len čistým intelektom) druh krásy, jeho jediný výskyt na svete (v Laure – „sú samy“). Verš 7: „známi“ – oznamuje, hovorí. Tercína 9 – 11 napodobuje Danteho – Aristotelovu predstavu harmónie nebeských sfér ako prejav platnosti Božej jednoty vesmíru v jeho mnohosti, napr. *Raj* VI, 124 – 126, XIV, 121 – 123. To isté druhá tercína: zem („dole“, 11). Leopardi premenil tento obraz na obraz blaženosti pri rozpomínaní v básni *l'Infinito*.

164 *Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace*

Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace Keď vhubne nebo, zem a vietor v tíše
et le fere e gli augelli il sonno affrena, a spánok brzdí zvieratá aj vtáča,
Notte il carro stellato in giro mena noc vedie v kruhu hviezdny voz, otáča
et nel suo letto il mar senz'onda giace, a more postel' bez vlny kolíše,

veggio, penso, ardo, piango; et chi bdiem, myslím, plam, plač: kto ma
mi sface v bôlov ríše,
sempre m'è inanzi per mia dolce pena: mám ho vždy v očiach, nech strast'
guerra è 'l mio stato, d'ira et di duol s nehou kráča:
piena, môj stav je zlosti s bôlom boj, čo stačia,
et sol di lei pensando ò qualche pace. len myslíac na ňu cítim mieru zvyše.

Così sol d'una chiara fonte viva Tak prameň len ten jediný a jasný
move 'l dolce et l'amaro ond'io mi vyviera s nehou horkosť, ňou sa
pasco; žívím;
una man sola mi risana et punge; tá sama ruka zhojí, čo ma zraní;

e perché 'l mio martir non giunga a a aby môj bôl' v mukách nebol časný,
riva, mriem sto ráz v dni, sto ráz sa
mille volte il dí moro et mille nasco, vraciam k žívým,
tanto da la salute mia son lunge. som ďaleko od spásy mojich prianí.⁴

⁴ Verš 5: „bdiem, myslím, som plam, som plač“ je viacnásobný prísudok, ku ktorému sa viaže príslovková vedľajšia veta „Keď vhubne nebo...“, v. 1. Verš 5: kto ma dostáva do ríše bolesti. Verš 6: oxymoron „strast' s nehou“, „dolce pena“, sa opakuje ako „dolce amaro“ vo v. 10. Ide o významný topos P. *Spevnik*a: 173, 5; 240, 2, veľmi opakovaný v európskom petrarkizme. Pietro Bembo označil „nežné trpko“ za podstatu P. poézie: prekážky v láske ako trpko sú potrebné a dôležité, lebo ak zabráňujú ľúbiť Boha priamo, tou istou mierou zvyšujú ľúbenie Boha tak, že človek uplatňuje svoju slobodnú vôľu pomocou toho, čo je nežné, teda pomocou literárnej a umeleckej tvorby. O tom Luigi Baldacci: *Petrarchismo ita-*

216 *Tutto l' di piango; et poi la notte, quando*

Tutto l' dí piango; et poi la notte, quando Preplačem deň – a keď ho noc vymení,
 prendon riposo i miseri mortali, smrteľné tvory pospia, nie sú hore,
 trovomi in pianto, et raddoppiansi ja plačem, dvojnásobne vo mne
 i mali: chorie:
 così spendo l' mio tempo lagrimando. tak strácam všetok svoj čas pri slzení.

In tristo humor vo li occhi consumando, Vyplákovávam si oči v slzavení
 e l' cor in doglia; et son fra li animali a srdce v bóli; zmedzi zvierat sporé
 l'ultimo, sì che li amorosi strali som najviac, nuž čo lásky šíj sa vorie
 mi tengon ad ogni or di pace in bando. mi, núti ma byť stále utrápený.

Lasso, che pur da l'un a l'altro sole, Strach je to, veď som takto po svit
 et da l'una ombra a l'altra, ò già l' z svítu
 più corso a z mrku po mrk prešiel poväčšinu
 dí questa morte, che si chiama vita. tu tejto smrti, život nazývanej.

Più l'altrui fallo che l' mi' mal mi dole: Nad vlastné trapie trpím málom citu jej:
 ché Pietà viva, e l' mio fido soccorso, hľa, živ'Súcit, vernú záchrankyňu:
 vèdem' arder nel foco, et non m'aita. blk zrie mi – pomoc nejde od mojpanej.⁵

liano nel Cinquecento. Liviana, Padova 1974; P. Koprda: Kánon v renesancii..., in: *Medziliterárny proces VIII.* UKF v Nitre 2010, s. 25. Sonet ukazuje niečo, čo je príznačné pre Petrarkovu techniku tvorby: využíva viackrát opakovanú osnovu, že v noci sa všetko ukladá k pokojnému spánku, okrem neho. Privádza ju k (psycho)logickému paradoxu (pravý plnohodnotný život je život v rozháranosti). Verš 7: „môj stav, to je nekonečný („čo stačia“) zápas zlosti s bolesťou“; v. 8: „mieru zvyš“ – zvyšky. V. 9 – 11: výlučne z prameňa – Laury plynie aj neha aj trpkosť, ktorými sa živím. Verš 14: „spása mojich prianí“ je Laura, vzdialená.

⁵ Nedatovateľný sonet. Motív kontrastu medzi P. nočným trápením a spánkom spravodlivých, prítomný aj v kancóne 50 a v sonete 164 je prevzatý z Vergíliovej *Eneidy* II, 268 -269. Výrok o živote ako smrti, v. 11, je podľa Cicera. Tak vo *Familiars* V, 18, 6: „ut ait Cicero... hec nostra que dicitur vita, mors est“, a inde. Verš 7: „nuž čo lásky šíj sa vorie“ – a tak každučký šíj, ktorý sa len vryje... Celá

304 *Mentre che 'l cor da gli amorosi vermi*

Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi Kým srdce zožierali lásky červy,
fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse, ľúbostné ohne horeli v ňom, plamy,
di vaga fera le vestigia sparse som chlmmi v stopách šiel, čo tu-
cercai per poggi solitarii et hermi; tam samy
zver bludný nechal: šiel som
z všetkej vervy;

et ebbs ardir cantando di dolermi odvahu som mal ťažkanie piť, nervy,
d'Amor, di lei che sì dura m'apparse: na Amora, na ňu s jej tvrdosťami:
ma l'ingegno et le rime erano scarse no talent, verše, slabé, vidí sa mi,
in quella etate ai pensier' novi e v ten vek na dumy, tie, z kých
'nfermi. zdravie sčerví.

Quel foco è morto, e 'l copre un Ten oheň stiel a nad ním hrobný
picciol marmo: kameň:
che se col tempo fossi ito avanzando byť že som časom došiel v dobrom stave
(come già in altri) infino a la (ak'ini) až do sivovlasých snehov,
vecchiezza,

di rime armato, ond'oggi mi disarmo, pomocou veršov, im už nie som prameň,
con stil canuto avrei fatto parlando bol by som zreľým štýlom pri rozprave
romper le pietre, et pianger di dolcezza. dal pukať kameňom a plakať nehou.⁶

prvá tercína vyjadruje hlavnú obavu intelektuálov rímskej antiky, ktorá viedla k epikurejskému *carpe diem*, obavu, že niet nástrojov, ktorými by bolo možné dať životu zmysel, teda dni plynú márne. Preto je aj „Lasso“ – beda, preložené: „Strach“. Verš 10: „poväčšina“ – pomerná väčšina, prevažná väčšina. Druhá tercína ukazuje príčiny trápenia. Verš 14: „blk zrie mi“ – Laura („mojpani“) vidí, ako blčím.

⁶ Je možné, že sonet pochádza z obdobia okolo roku 1350, teda ďaleko od smrti. Svojou témou, ktorou je zúfalý pocit, že básnenie je márne, lebo ku koncu života

Prof. PhDr. Pavol Koprda, DrSc.
Professore emerito e ricercatore indipendente
Galanta
Repubblica Slovacca
pavkoprda@gmail.com

preváži myšlienka na smrť, sa však stal sonet vhodným ako záverečná báseň *Spevníka*. Toto postavenie poslednej básne mal vo vydaní *Codice Vaticano Chigiano* z roku 1363, ktoré má Boccacciov rukopis a je to prvá zachovaná verzia *Spevníka*. Verš 3: „som chlmmi v stopách šiel“ – som chodil po chlmoch – osamelých všíkoch – hľadajúc Laurine roztrúsené a osamelé stopy („čo nechal zver bludný“, v. 4); v. 7: „slabé“ – som mal; v. 8: „na dumy...“ – (vo vzťahu) k myšlienkam... škodlivým duševnému zdraviu. Verše 7 a 8 vysvetľujú: mal som veršovnicke schopnosti neprimerané mojim novým lúboštným myšlienkam, ktoré boli nestále“. Vysvetľujem inak: slabosť P. veršovnickej schopnosti je v kontraste s výpoveďou o myšlienkach, a preto tie nemôžu byť tiež slabé, nestále. Teda „infermi“ tu neznačí „nestále“, ani „moje“, ale kultúrne dedičstvo „vedúce k chorobe“ a „nové“, čiže averroesovská parížska kultúra: „Nevedel som tieto myšlienky spracovať vo veršoch“. Verš 9: „nad ním hrobný kameň“ – nad ním je hrobný kameň, v dvojakom zmysle: aj vo vzťahu k zaniknutej P. láske k Laure aj kameň na Laurinom hrobe; v. 11: „ak' iní“ – ako iní milenci a básnici; až k sivovlasým snehom – až do staroby; v. 12: s ktorými teraz končím.