

IN LUOGO DI UNA PREFAZIONE

Questo numero della rivista “Studi italo-slovacchi” viene pubblicato in circostanze specifiche. Per diversi motivi, tra cui il mancato finanziamento da parte del Ministero dell’Istruzione pubblica slovacca alle università e il conseguente collasso di diverse istituzioni pedagogiche e dipartimenti universitari, la rivista era prossima all’estinzione e ad un’effettiva cessazione della sua attività.

In seguito all’integrazione del comitato editoriale in un rinnovato Dipartimento di romanistica e di germanistica congiunto, si è riavviata anche la prospettiva di proseguire in una regolare edizione degli “Studi italo-slovacchi”, fatto per il quale possiamo esprimere sicuramente gioia.

Nel presente numero vogliamo richiamare l’attenzione del lettore sul periodo delle relazioni letterarie e culturali italo-slovacche compreso tra le due guerre mondiali, caratterizzato dalle traduzioni di testi scelti dei “nuovi” poeti italiani (Natália Rusnáková). Il numero prosegue con l’articolo di Paolo Di Vico sugli aspetti della lingua che ci accomunano in quanto esseri umani e con il saggio di Antonio Gagliardi sulle “note basse” e sui significati nascosti dei testi.

—

—

—

INDICE / OBSAH

Studi / Štúdie

La ricezione della “nuova poesia italiana” nei periodici slovacchi tra le due guerre mondiali 5

Natália Rusnáková

La lingua ci rende uguali: riflessioni sul pensiero di don Lorenzo Milani 20

Paolo Di Vico

Considerazioni / Úvahy

La faccia nascosta del Principe 30

Antonio Gagliardi

Recensioni / Recenzie

Semiótica del eros 56

Natália Rusnáková

LA RICEZIONE DELLA “NUOVA POESIA ITALIANA” NEI PERIODICI SLOVACCHI TRA LE DUE GUERRE MONDIALI

Natália Rusnáková

Abstract

This paper would like to propose a short overview of direct forms of literary reception of some poesies of the Italian authors which have been, consequently, classified as hermetic authors or as authors of the „new Italian poetry“, gaining such a classification mark recalling their work between the two World Wars. It will treat mainly the translations of literary pieces, then the critical notes and essays on the respective period. It is enriched by depicting the receiving ambience and the way of its plasmation by the editorial choices, their motivation, by the cultural diplomacy and its influence or by the role of cultural mediators in the function of translators and their personal choices.

Keywords: Hermetism, Literary reception, Translation, Italian “New poetry”

1. Introduzione. Metodo di lavoro¹

Se vogliamo seguire i diversi tipi di slittamento cronologico e interpretativo nella ricezione delle correnti poetiche e ideologiche letterarie, o anche nella ricezione di singoli testi, autori o gruppi letterari di provenienza italiana nell'ambiente cecoslovacco nel periodo proposto, dobbiamo seguire la loro realizzazione nella letteratura ceca e slovacca, soprattutto in forma di traduzione letteraria che, nel nostro caso, si è realizzata tramite le traduzioni di singole poesie per le diverse riviste letterarie, per un'antologia di poesia italiana contemporanea e per le singole lezioni svolte dagli stessi autori. Dobbiamo cioè realizzare un intervento di storiografia letteraria, che preveda oltre allo

¹ Le traduzioni delle citazioni qui riportate sono state fatte dall'autrice dell'articolo.

studio dei testi tradotti, in particolar modo per l'aspetto esteriore e per il contesto della traduzione, anche una valutazione della critica che ha plasmato in misura prevalente l'opinione su tali nuovi fenomeni nella comunità culturale ricevente.

2. Le fonti esaminate, le protofonti

Tra i primi tentativi sistematici di recepire le correnti e gli autori della *Moderna* e dell'avanguardia letteraria italiana contemporanea vanno considerati due libri usciti negli anni Trenta. Si tratta di una panoramica del notevole Benjamin Crémieux, tradotta in ceco con il titolo *Panorama soudobé literatury italské* (1930) e di un'antologia della poesia italiana moderna di Adolf Felix *Italští básníci 1900-1930* (1933), uscita con il sostegno dell'Istituto italiano di cultura di Praga. Sono state proprio queste due pubblicazioni a servire da guida al pubblico ceco e slovacco, agli specialisti e non, nella valutazione della poesia italiana contemporanea e nelle scelte successive di ulteriori traduzioni degli autori in esse proposti.

Lo stesso Felix parte dalla tradizione ricettiva della poesia italiana, fondata alla fine dell'Ottocento dal poeta e traduttore ceco Jaroslav Vrchlický (si pensi alle sue antologie d'ispirazione italiana *Tři knihy vlaské lyriky*, 1894 e *Poezie italská nové doby*, 1885)². Una delle prime panoramiche della letteratura moderna e d'avanguardia italiana fu presentata al pubblico ceco da Bartoš Vlček in una narrazione d'autore, una specie di *fiction* letteraria, i *Listy o současné Itálii* (Vlček 1923-1924). Si tratta di una prima ricezione sistematica della letteratura italiana moderna, più tardi realizzata tramite le traduzioni e le lezioni divulgative degli stessi autori italiani (Ungaretti, Rosa, Angioletti e altri).

Nel caso dell'opera di Crémieux si tratta di un manualetto davvero breve, in cui l'autore riserva maggior spazio alla propria valutazione comparativa dei

² Vrchlický parte dal periodo del tardo classicismo e del romanticismo, così come si è articolato nell'ambiente letterario italiano. Oltre i poeti di maggior rilievo presenta pure un numero notevole di quelli minori, riservando un libro a parte alle donne, improvvisatrici e poetesse. L'apporto forse maggiore, dal punto di vista di questo saggio, fu la presentazione complessa e dettagliata dei rappresentanti di scapigliatura italiana, seguiti da esponenti di tardo romanticismo di diverse diramazioni (da Carducci a D'Annunzio).

fenomeni contemporanei presenti sulla scena letteraria italiana che all’analisi critica dei singoli autori, attenendosi sempre come a un modello da imitare al sistema letterario francese. Dotato di affascinante eloquenza, Crémieux descrive, con abbondanza di epiteti, le singole correnti e i gruppi letterari, collocandoli nella panoramica della letteratura italiana rispetto a due punti di riferimento, considerandoli o la reazione al grande romanzo storico di Manzoni oppure alla retorica estetizzante di D’Annunzio. In conformità alla tendenza tardo romantica del tempo, che nella letteratura vedeva innanzitutto la realizzazione dello spirito nazionale di una certa comunità, Crémieux discerne due grandi correnti della tradizione storica e culturale italiana: il primo, regionale, volgare o popolare che vuole rispettare le diversità geografiche e linguistiche delle regioni, perdurate anche dopo l’unificazione formale della penisola; il secondo, nazionale, aulico e classico per lingua e stile, costituirebbe a suo parere la continuazione della *res pubblica* letteraria (Crémieux 1930, 11-21).

Adolf Felix riduce invece la porzione teorica della sua antologia a una breve introduzione al periodo e agli autori trattati, evitando di valutarli dal punto di vista di una qualche critica letteraria. Propone testi concreti, di cui non chiarisce però il criterio di scelta. Si rimane così davanti a traduzioni e trasposizioni poetiche in lingua ceca nude, destinate a suscitare l’interesse del lettore e magari a orientare la futura percezione e traduzione degli autori suggeriti. L’autore propone i crepuscolari (Gozzano, Corazzini e Govoni), i vociani (Moscardelli, Matri, Jahier, Onofri, Saba, inserendo in questa sezione anche Sbarbaro, Papini e Palazzeschi), i futuristi (Marinetti, Soffici), i neoclassici rondisti (Ungaretti, Cardarelli, Bacchelli) per concludere con la generazione dei giovani individualisti non profilati in nessuno dei sensi precedenti (Montale, Grande, Pavolini, Quasimodo, Valeri, Betti, Capasso e pure il Campana dell’anteguerra). L’autore definisce i nomi dei vari raggruppamenti letterari solo come vaghi punti di riferimento e li considera uno strumento per gli storici di letteratura. Offre di fatto una panoramica assai esauriente ed emblematica dei poeti italiani dell’inizio del ventesimo secolo (Felix 1933 a, 7-11). Felix non omette nella sua scelta ricettiva neppure il qui esaminato Ungaretti, proponendone frammenti e impressioni del periodo della guerra, tratte dalla raccolta *Allegria*, mettendo in evidenza la ricerca sperimentale ungarettiana sul piano della forma poetica, introducendolo al

pubblico cecoslovacco come un neoclassico italiano. Anche qui si può notare uno slittamento ricettivo: si assiste all'affermazione della ricezione dei versi giovanili di Ungaretti risalenti al periodo bellico e aventi forma di frammento lirico, mentre vengono messi quelli "neoclassici" dal punto di vista formale, del *Sentimento del tempo*, contemporanei all'edizione dell'antologia.³ Il primo a tracciare tale filone ricettivo fu proprio Felix nel 1933, seguito un anno dopo da Zdeněk Kalista, traduttore in ceco della raccolta *Porto Sepolto*, prima traduzione in lingua straniera dell'opera ungarettiana e futuro punto di riferimento dello slovacco Ján Smrek.

Ungaretti era un mediatore dell'idea moderna di poesia nell'ambiente cecoslovacco. Nel 1933 tenne/ha tenuto una serie di conferenze sulla letteratura italiana moderna, viaggiando per tutta l'Europa. Ha fatto una sosta pure in Cecoslovacchia. La lezione intitolata *Poesia e civiltà* che trattava il ruolo del poeta nella società e la questione dell'impegno sociale delle lettere fu recepita molto positivamente dall'ambiente letterario nazionale, grazie al sostrato del pensiero fenomenologico comune alle due culture in questione:

Předeslav úzkosti, v nichž se zmítá moderní duch, zoufalou snahu urovnati vztahy mezi věčným a pomíjejícím, vyřešiti problém lidského a nadlidského, kreslí Ungaretti přesně, v blyskotném tempu historie lyrického výrazu a západní civilizace (...). Dnešním posláním básníka je usmířiti pravdu s tajemstvím. Čistě formální a technická povaha poesie žádá úplnou reformu ducha a vztahu k světu. Je nutno strhnouti skutečnosti masku, vrátit přírodě její vznešenost a lidem význam Boha (*Ungaretti a posláni básníkovo* 1933: 5).⁴

3 Nel 1933 Felix pubblica su "Národní listy" anche un articolo su un suo incontro personale con Ungaretti in Italia, in cui propone al lettore anche una descrizione esplicativa della sua poesia di guerra e del sentimento esistenziale (Felix 1933 b). Nell'ambito della contemporanea ricezione dei "classici" e dell'avanguardia italiani, nello stesso numero del detto giornale compare, accanto a quello ungarettiano, un ritratto del "principe azzurro" della poesia, D'Annunzio, e la ricezione critica della lezione di Angioletti, in quei giorni in visita a Praga.

4 Ungaretti dipinge in modo preciso quel senso di ansia da cui lo spirito moderno è travolto, quella voglia disperata di appianare le relazioni tra l'eterno e l'effimero, la volontà di risolvere il problema dell'umano e del sovrumano; li dipinge in un momento baluginante della storia dell'espressione lirica e della civiltà occidentale (...). La mansione del poeta oggi è quella di riconciliare la verità e il segreto. La

La poesia di Ungaretti, all’inizio del nuovo secolo, era fortemente influenzata dal pensiero leopardiano e da bergsonismi morali ed esistenziali. L’ambiente cecoslovacco degli anni Trenta accoglie Ungaretti in quanto esponente dell’Avanguardia, depuratore della forma e rinnovatore di un’espressione verbale essenziale e forte. Oltre alla traduzione complessiva di *Porto sepolto* a opera di Kalista, nel 1934 sono state pubblicate anche altre traduzioni di singole poesie di Ungaretti, in diversi periodici letterari e culturali, ma altresì in periodici nazionali di opinione (si cita *pars pro toto* almeno *La sera / Večer*, in: “Národní listy” del 24 agosto 1934, tradotto da Jan Makarius). Altri critici contribuirono a plasmare l’ambiente ricettivo della letteratura italiana contemporanea. Così, Bohuslav Turčanský, rivolgendo lo sguardo all’evoluzione delle correnti letterarie italiane del periodo moderno, constata:

Duchovní vývoj současné italské poesie, t. j. od r. 1900 až do dnešního dne, neprošel téměř žádnými významnými obměnami (až na některé futuristy), které by byly s to určovati mimořádné rozpětí druhu (Turčanský 1938).⁵

Egli non percepisce come innovativa o nello spirito delle avanguardie europee nemmeno la poesia dell’anteguerra, che sente invece legata alla tradizione nazionale classica e classicheggiante.

3. Continuità della scelta ricettiva cecoslovacca.

Le riviste in questione

I due libri di Crémieux e Felix cui qui si fa riferimento hanno servito da base per le scelte successive degli autori da tradurre e imporre sul mercato culturale cecoslovacco ricevente, ma pure altre riviste di rilievo culturale hanno dedicato spazio alla letteratura italiana in quanto parte della letteratura europea e mondiale in senso ampio, nell’intento di tenere costantemente aggiornato il panorama attuale del processo letterario nei diversi paesi europei. Tale era per

natura formale e tecnica della poesia richiede una completa riforma dello spirito e della relazione con il mondo. È necessario togliere la maschera alla realtà, restituire alla natura la sua dignità e alla gente il senso di Dio.

⁵ Nell’evoluzione spirituale della poesia italiana contemporanea, cioè dal 1900 fino al giorno presente, non si è verificato quasi nessun cambiamento significativo (salvo il caso di alcuni futuristi) capace di ridefinire la straordinaria estensione del genere.

esempio “Lumír”, forse la più autorevole rivista ceca di letteratura nazionale e mondiale dell’epoca. “Lumír” ha proposto un intero numero dedicato alla letteratura italiana contemporanea, volendo tenere il passo con il cambiamento precoce e dinamico della scena letteraria del primo dopoguerra (si tratta del vol. 63, n. 5, anno 1937).⁶ Come afferma la redazione in ultima pagina:

Redakce chtěla jím priblížiťi aspoň poněkud nový obzor literární, jehož produkce je do značné míry (už svým silnějším akcentováním prvku volního a rozumového) odlišná od moderního umění u nás běžného (Anonimo 1937: 296).⁷

L’ambiente culturale slovacco ha riflesso tali tendenze qualche anno dopo, partendo, a quanto pare, dalle scelte effettuate dalla redazione del numero monografico ceco, rivalutando gli stessi contenuti nel periodo in cui per ragioni politiche la scena letteraria cecoslovacca si è divisa in due unità formalmente autonome: alla cultura e letteratura contemporanea italiana è stato dedicato l’intero numero doppio monografico della rivista “Elán” (anno 1941, n. 3-4), originariamente fondata e redatta da Ján Smrek a Praga, poi trasferita a Bratislava, all’inizio degli anni ’40. Nell’elzeviro del numero in questione si chiarisce il motivo della sua pubblicazione: grazie alla mediazione dell’ambasciatore del neonato stato slovacco Smrek è stato invitato dal ministero degli affari esteri italiano a effettuare un soggiorno a Roma per motivi di studio e aveva sfruttato l’occasione per allacciare dei rapporti con rappresentanti italiani e slovacchi del mondo della cultura e della letteratura in Italia. Aveva accennato, per esempio, alla visita fatta a Firenze a Giovanni Papini, allora propagatissimo in Slovacchia, di cui parecchi giornali letterari e culturali slovacchi pubblicavano traduzioni di articoli e brani scelti.⁸ Nel numero di “Lumír” dedicato alla letteratura italiana contemporanea, invece,

⁶ L’atto ricettivo ceco era stato riflesso anche dall’Istituto di cultura italiano, il quale ne reca una notizia, anche se qualche anno più tardi, nella rivista Romana del 1940. Si tratta di una nota nella bibliografia riassuntiva sulle opere italiane all’estero (Anonimo 1940: 707).

⁷ La redazione voleva avvicinare almeno un po’ un nuovo panorama letterario, la cui produzione è notevolmente diversa (anche per un maggiore accento sull’elemento della libertà e della ragione) dall’arte moderna da noi comune.

⁸ Per fare una breve ricapitolazione e qualche esempio di tale ricezione di Papini in quanto moralista e convertito al cattolicesimo constatiamo un numero consisten-

Papini non compare proprio. “Elán” si prefiggeva lo scopo di confermare, tramite la ricezione di modelli altrui, la linea culturale ufficiale dello stato slovacco, basata sulla morale cristiana interpretata come compassione, umiltà e consenso sociale. Questa chiave di lettura valeva per tutti gli autori e i testi scelti per la ricezione incentivata dalle autorità politiche. Smrek però era riuscito a inserire organicamente nella rivista una panoramica della nuova poesia italiana, talvolta in contrasto con i regimi autoritari, partendo evidentemente, per quanto riguardava la nuova poesia italiana, dalle scelte di “Lumír”. L’eco ricettiva in Slovacchia ne fu enorme. Nel numero successivo lo stesso redattore asserisce:

Gratulácie. (...) Ale ja zisťujem, že pochádzajú z ozajstného záujmu, že našim ľuďom skutočne dobre padlo, môcť sa tak skoro do vôle sýtiť informáciami o takej veľkej kultúre, ako je talianska. (...) Domáce veci? – áno, zaujímajú nás, ale nemôžeme ostať len pri nich. (...) My sme mladý národ, smädný až hrúza, a máme takú dravú chuť ochutnať zo všetkého, čo je na svete dobré, všetko presádzať do svojich kvetinačov a pestovať znova.⁹ (Smrek 1942, 5).

Si deve sottolineare qui, anche riguardo alla motivazione delle singole scelte di traduzione e di quelle interpretative, il ruolo fondamentale dell’atteggiamento psicologico del lettore nei confronti di un certo tipo di letteratura da esso preferito. In altre parole, la scelta di tradurre un dato testo letterario non rappresenta soltanto il colmamento di una lacuna nel panorama culturale e letterario della letteratura ricevente, ma allo stesso tempo anche una scelta spontanea che soddisfa il bisogno di identificazione personale del lettore – traduttore e di una propria ridefinizione rispetto al testo letto e tradotto. Nel caso della ricezione testuale da letterature straniere in forma di traduzione

te di articoli pubblicati sulle riviste “Slovenské pohľady”, “Kultúra”, “Slovenský národ”, “Slovenská politika”, “Slovenské zvesti”, “Elán”.

⁹ Complimenti. (...) Ma io rilevo che partono da un interesse autentico, vedo che la nostra gente ha davvero gradito di poter saziarsi così presto di informazioni su una cultura così grande come quella italiana. (...) Le cose di casa? – sì, ci interessano, ma non possiamo limitarci a quelle. (...) Noi siamo una nazione giovane, assettata all’estremo e abbiamo una voglia sfrenata di assaggiare tutto ciò che al mondo c’è di buono, di trapiantare tutto nelle fiorente nostre e di coltivare di nuovo.

letteraria ciò che conta dal punto di vista sopra caratterizzato è la preferenza della motivazione psicologica del lettore – traduttore (Štubňa 2017, 195).

Nel numero di “Lumír” in questione, oltre agli scrittori ritenuti classici dall’ambiente ricevente (D’Annunzio, Carducci), Kalista ha pubblicato anche traduzioni di alcuni contemporanei: due poesie di *Ossi di seppia* (Montale) e due poesie di *Allegria di naufragi* (Ungaretti). Per quello stesso numero Felix ha offerto la traduzione di poesie scelte di Saba (*Primavera* e *Fantasia* tratte dalla raccolta *Parole*), completando così una panoramica rappresentativa della poesia italiana contemporanea. Per quanto riguarda Carducci, il traduttore si è riferito al manoscritto della poesia impressionistica *Lago azzurro*. La poesia in questione, risalente al 1888-9, fu ispirata dal soggiorno estivo del Poeta sulle sponde del lago alpino di Motta, pubblicata solo dieci anni dopo nella raccolta *Rime e ritmi*. La redazione della rivista fa notare che la trascrizione manoscritta della poesia in oggetto è stata fatta e mediata da Leone Pacini che l’ha consegnata al traduttore Kalista. Pacini ha collaborato anche a diversi altri articoli del numero.

Un altro degli autori contemporanei che si è conquistato spazio nell’ambito ricettivo cecoslovacco è stato Ardengo Soffici, teso tra le proprie aspirazioni futuriste e la loro negazione. Nel rispettivo numero delle riviste qui trattate furono pubblicati brani scelti di filosofia ed estetica di Soffici in cui l’autore si definisce contrario al futurismo inteso come cultura della macchina, contrario al concetto fantastico della poesia pura e in lotta invece a favore della poesia realista, immersa e sorgente dalla vita reale, in altri termini in favore della responsabilità sociale del poeta. Soffici valuta positivamente l’arte realistica in quanto popolare, in quanto specchio dello spirito nazionale (in contrasto con il vago estetismo dell’arte borghese francese, ritenuta serva del sensualismo e del piacere intellettualistico).¹⁰

Di importanza fondamentale per la ricezione cecoslovacca della nuova poesia italiana era il saggio canonico di Giovanni Titta Rosa, intitolato

¹⁰ Nel caso di “Lumír” (anno. 63, n. 5, p. 241-244) con il riferimento a Soffici parliamo del brano *Periplo dell’Arte – Richiamo all’ordine* (trad. J. Kostohryz), dell’edizione fiorentina di Vallecchi (1928). Un tema analogo fu scelto pure per “Elán” (anno XIV, feb. 1944), con il titolo *Glosy o umení a kritike* ha pubblicato i brani tratti dall’ *Arte* (Vallecchi, Firenze, 1943), tradotti da F. Hattala.

Panorama dnešní italské poesie (Panorama della poesia italiana contemporanea), manoscritto per il numero monografico di “Lumír” e ripreso parola per parola qualche anno dopo anche dal rispettivo numero di “Elán”. Giovanni Titta Rosa ha offerto al lettore cecoslovacco innanzitutto una caratterizzazione assai dettagliata della poesia del dopoguerra. Rosa aveva già riscosso successo presso il pubblico cecoslovacco, quindi era considerato un’autorità nel proprio settore: nel 1934 aveva tenuto una lezione sulla letteratura italiana moderna e sulle sue principali tendenze evolutive all’Istituto di cultura italiana di Praga.¹¹ Seguendo il discorso di Rosa, l’umanismo risorto va attribuito ai crepuscolari, così come la resistenza alla retorica dannunziana sarebbe il pregio dei frammentisti. Sono coinvolte nel dialogo le riviste “La Voce” e “La Ronda” nonché personalità come Tozzi o i triestini Stuparich e Svevo; lo scritto traccia inoltre un profilo del nuovo racconto italiano e del romanzo neorealista fino a Moravia e Gadda. Contro la prosa sentimentale e moralistica (Pirandello, Deledda) pone come fruttuoso e davvero morale il filone della prosa regionale e “altamente umana” (Moravia, Angioletti¹², Betti, De Michelis, Alvaro), tale da essere capace di fondare una nuova tradizione narrativa italiana, una tradizione dall’espressione pura e dalla lingua priva di “storpiature letterarie”. La lezione di Rosa fu recepita dai quotidiani d’opinione cecoslovacchi (*Nová italská próza* 1934, 5). Per quanto riguarda la poesia, su cui si è concentrato nel saggio recepito da “Lumír” e da “Elán”, parte dalla reazione al dannunzianesimo artificioso di vita e di stile, prima con i crepuscolari (Gozzano, il primo Palazzeschi, Corazzini, Thovez e Gaeta). È interessante che Rosa non li definisca decadenti, ma poeti d’anteguerra, siccome considera proprio la guerra (in quanto stato di esistenza che sconvolge e pervade tutto l’essere) il punto di separazione o distacco tra la condizione

¹¹ Segue poi la pubblicazione delle traduzioni di alcuni suoi brani in “Lumír”, intitolati *Horečka* (n. 5 del 1937).

¹² Angioletti in quanto redattore dell’“Italia letteraria” e punto di riferimento letterario è stato recepito in Cecoslovacchia diverse volte. Della sua lezione sulla letteratura italiana, tenuta a Praga il 2 dicembre 1931, ha riferito l’italianista Adolf Felix nell’articolo pubblicato in “Národní noviny” del 5 dicembre 1931. Felix già allora ha presentato una panoramica della nuova poesia italiana contemporanea, esprimendo rammarico sul fatto che i poeti moderni non sono tradotti in modo complesso e a una chiave interpretativa o critica (Felix 1931).

esistenziale ed estetica precedente, ormai vecchia, e quella contemporanea. Pure Campana viene inserito tra i poeti d'anteguerra e interpretato come portatore dello stato d'animo sociale di quel periodo. Il panorama tracciato da Giovanni Titta Rosa prosegue con i vociani (tra cui inserisce anche il primo Ungaretti, Palazzeschi, in parte Saba, Jahier e altri) e la "Ronda". Fa tuttavia sempre notare i limiti di una loro catalogazione in qualche corrente o gruppo letterario, preferisce caratterizzarli in quanto personalità autonome e in continuo sviluppo che hanno realizzato, in un certo momento della loro evoluzione creativa, dei punti comuni (cosa che, per inciso, nella concezione di Crémieux rappresentava un ostacolo per una loro ricezione al di fuori del territorio nazionale).

4. Un esempio di ricezione selettiva.

Il frammento lirico di Giuseppe Ungaretti

Per quanto riguarda Ungaretti, Rosa dedica ampio spazio alla valutazione critica della forma del frammento che considera debole e addirittura poco espressiva. Nel contesto della ricezione cecoslovacca del poeta, invece, proprio questa forma poetica fu considerata dotata di una forte espressività e veicolante una semiosi aperta, anche se orientata da analogie e associazioni poco definite dal veicolo verbale. Rosa al contrario afferma:

(...) představuje snahu dodatí blýskání či iluminaci lyrické širšího významu tím, že v ní současně obnovíme člověka i rozhovor lyrický, ale tak, že tento bude povýšen nad jakékoli líčení a onen postaven do věčných vztahů ve všemohúru. Snaha ta potkává se s rozličným výsledkem, snad i z té příčiny, že je jí od počátku na překážku poněkud staccatovitý obraz, žijící jen po jediný okamžik a nedovedoucí z něho vyjítí, kterému se básník právě proto tak často nutí klopotnou hrou analogií dodatí významu širšího (Rosa 1937, 274).¹³

¹³ (...) rappresenta lo sforzo di attribuire un senso più ampio all'illuminazione o bagliore lirico rinnovandovi simultaneamente l'uomo e il discorso lirico in essa, ma in modo che tale discorso sia elevato al di sopra di ogni descrizione e tale uomo sia messo in relazione eterna con l'universo. Questo sforzo va incontro a esiti diversi, forse anche perché ostacolato sin dall'inizio da un'immagine "staccata", tale da aver vita solo per un unico istante e incapace di svincolarsene, a cui il poeta pro-

L'autore ritiene che il senso e la direzione dell'evoluzione della poesia italiana del dopoguerra consista nell'eliminazione dell'elemento retorico e nel ritorno alla forma strofica. Ciò anche superando il frammento lirico.

Di Ungaretti nel numero citato di “Lumír” compaiono due poesie dalla raccolta *Allegria di naufragi* (ed. Vallecchi, 1919) tradotte con i titoli *Zpěv ranní a večerní* (*Mattutino e notturno*) e *Jasný večer* (*Sereno*). Si tratta pure qui di testi giovanili, prove di ermetismo poetico in forma di frammento della prima stagione ungarettiana. All'epoca della pubblicazione di queste traduzioni in ceco, Ungaretti non ricorreva più a tale stile né a tale forma, arrivando nella propria evoluzione poetica a un tessuto compositivo regolare. La poesia *Sereno* però veniva percepita come canonica già al tempo della sua origine e come tale fu ricevuta dall'ambiente cecoslovacco degli anni Trenta.¹⁴

Ján Smrek è stato il mediatore importante della ricezione dei testi ungarettiani nella letteratura slovacca, autonomizzata dopo il 1938-39, mediante traduzione. Su “Elán” ha pubblicato diverse traduzioni delle sue poesie, in modo assai sistematico testi di stampo modernista del periodo giovanile dell'autore, cioè frammenti di Ungaretti risalenti al periodo di *Allegria* (uscita nel 1931). Le prime traduzioni in slovacco risalgono però già agli anni Trenta, poco dopo la pubblicazione del prototesto stesso: nel numero di gennaio del 1937 di “Elán” possiamo trovare le poesie *K spánku, Lúka, Potopa, Krásna noc* (*Sonnolenza; Prato; Diluvio; La notte bella*) tradotte da Július Patúc, un intellettuale cattolico di grande cultura. Patúc non parte dalla traduzione in ceco, realizzata nel 1934 da Z. Kalista, ma elabora una ricostruzione poetica propria, partendo dall'originale italiano e scegliendo le poesie esistenziali del periodo bellico. Nel 1943 Smrek pubblica una propria traduzione della poesia *Rieky* (*Fiumi*). La scelta pare assai retrospettiva e paradossale. La poesia, estratta dal ciclo *Porto Sepolto* della raccolta *Allegria*, fu composta da Ungaretti il 16 agosto 1916 al fronte. La scelta di tradurre una poesia così “vecchia”, a nostro avviso, conferma la motivazione anche stavolta

prio per questa ragione cerca spesso di forzare un senso più ampio con un gioco ponderoso di analogie.

¹⁴ Fino ai nostri giorni è tra le più conosciute dell'Poeta nell'ambiente slovacco, se prendiamo in considerazione pure la traduzione di Š. Žáry nell'antologia intitolata *Sny a akordy / Sogni e accordi* del 1967.

non tanto poetica quanto esistenziale del nostro traduttore. Smrek sapeva che Ungaretti, in quel periodo, aveva già abbandonato la forma del frammento propria dell'avanguardia poetica, perciò in questo caso non si tratta di un aggiornamento letterario della cultura ricevente. La motivazione consiste nell'affinità esistenziale tra la condizione di soldato che durante la prima e la seconda guerra mondiale deve affrontare l'imminenza della morte. Lo scopo di Smrek è la ricerca dell'espressione adatta a tale stato esistenziale. Molti slovacchi, inoltre, ricordavano ancora la loro esperienza sui fronti del Carso, sull'Isonzo, sul Piave in quanto soldati austro-ungarici o legionari cecoslovacchi. Al di là del contesto storico la ricezione di tale componimento lirico costituisce una manifestazione di solidarietà culturale e nazionale.

Un altro caso emblematico è la poesia *Sereno*, una cui prima traduzione appare nel numero monografico di "Lumír", una seconda realizzata dallo stesso Smrek, cinque anni dopo, in quello di "Elán". I versi composti da Ungaretti verso la fine della guerra (luglio 1918) suonano ottimistici, segnalando forse un nuovo inizio ontologico, nel senso delle filosofie orientali:

(...)

Mi riconosco

immagine

passeggera

Persa in un giro

Immortale

Nebbia

Ombra.

(ed. Ungaretti 1992)

Anche qui si trattava, a nostro avviso, della ricerca di un'espressione esistenziale, adatta alla situazione esistenziale contemporanea e del tempo. Il numero citato inoltre contiene anche una poesia di Smrek, ispirata da suo soggiorno romano, programmato e finanziato dal Ministero della Cultura slovacco e intitolata *Roma 1941*. La lirica si configura come una sorta di commento del redattore all'intero numero monografico e, nel contempo, ha il carattere di un manifesto antimilitarista (Smrek 1941, 6).

5. Considerazioni finali

L'ambiente cecoslovacco indirizzava il suo interesse ricettivo innanzitutto verso opere canoniche e preferibilmente appartenenti alla letteratura mondiale, cercando di aggiornare il proprio panorama culturale e letterario, ma anche di confermare i valori professati dalla letteratura nazionale. Parliamo qui di opere classiche, nel senso di un classicismo stilistico e tematico. 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 genere e stile alti (per esempio Dante, Leopardi, ma anche Carducci o D'Annunzio). Si preferivano perciò le traduzioni degli autori della tradizione classica e per classicità letteraria qui si intende il modo di narrare per allegoria e simbolo. Tale narrazione avviene tramite un simbolo che non sia concettuale, ma legato all'esperienza interiore e che quindi corre il pericolo di essere intraducibile, perché espressione esistenziale e individuale dei singoli autori.

Interessante a proposito un'osservazione di Crémieux, che nel suo manuale di letteratura italiana, riguardo al problema dell'universalità (che equivarrebbe alla tutt'oggi discussa letteratura mondiale) e della traducibilità dei singoli tipi di letteratura italiana, dice:

Il classicismo della grande letteratura italiana è lontano dal renderla mondiale, anzi, accompagnato dal suo rigido nazionalismo, la fa una delle più chiuse, e secondo l'espressione da poco in voga in Italia, una delle più intraducibili, mentre la letteratura italiana regionale e popolare, tutta in espressione diretta, passa senza problemi i confini là, dove oltrepassa le rive del suolo natale di carattere locale (Crémieux 1930, 12-13).

La tendenza della letteratura moderna a partire dal romanticismo mira appunto alla valutazione del carattere regionale, della palpabilità quasi materiale, del coinvolgimento sociale. Già Crémieux ha individuato tali valori nella letteratura italiana moderna, valutandoli alti, perché la aprono al processo ricettivo anche da parte di letterature e culture straniere, affini proprio per il sostrato socioculturale di un dato momento storico.

Per quanto riguarda l'espressione verbale di tale concetto, essa parte da un'impressione poetica, ma dal momento storico dell'avanguardia letteraria cerca di evadere l'eccessività retorica e la verbosità formale, tratti caratteristici

invece di certa maniera decadente (D'Annunzio, Carducci). Proprio in atteggiamento di contrasto e sfida rispetto a questa maniera si sono profilati gli autori della nuova poesia italiana (Ungaretti, Montale, Saba e altri), recepiti nell'ambiente cecoslovacco degli anni Trenta. In quest'ottica è interessante e oggi anche sorprendente il fatto che Crémieux caratterizzi, per fare un esempio, anche Giuseppe Ungaretti come un classico (tale catalogazione è stata adottata successivamente anche da Felix), in accordo con la produzione poetica del Poeta degli anni Trenta, che mirava alla ricostruzione del verso classico. Ungaretti, invece, ha avuto nella Cecoslovacchia degli anni Trenta un'eco ricettiva enorme ed è stato percepito come un avanguardista della forma frammentaria (cioè nella sua costellazione letteraria primordiale, nella forma che al tempo della sua ricezione cecoslovacca aveva già abbandonato).

Crémieux afferma che la comunicazione interletteraria avviene tramite lo scambio (o l'influenza) di correnti o gruppi letterari omogenei e sistematizzati, cosa che in Italia non esisteva. Riteneva, quindi, che l'ambiente italiano non fosse in grado di "influenzare" (usiamo qui la terminologia della comparatistica nazionalista francese) altre letterature, poiché vi mancavano appunto tali correnti o gruppi letterari consistenti e sistematici. Paradossalmente sono state proprio le individualità poetiche (soprattutto Ungaretti, ma anche Saba, Montale, Campana) a essere scelte dai rispettivi editori dei numeri monoteematici "italiani" di "Lumír" (n. 5, 1936-1937) ed "Elán" (n. 3-4, 1941) per proporre una panoramica della nuova poesia italiana nell'ambito del processo ricettivo. Queste scelte sono state operate soprattutto per affinità del sentimento esistenziale. Tale affinità corrisponde in pieno al condizionamento psicologico della lettura come interpretazione da parte di un singolo lettore che, nel nostro caso, è nel contempo anche traduttore e mediatore letterario. Corrisponde, però, anche al bisogno generale della cultura ricevente di aggiornarsi, tramite l'articolazione e la modificazione degli intertesti che una cultura, subendo un processo di confronto con una cultura straniera, in quel processo ermeneutico di comparazione letteraria, crea (Lampis 2019). Così fu possibile un'ampia ricezione di nuovi poeti italiani (Ungaretti, Saba, Montale e altri), che anche se per la forma dell'espressione lirica potevano sembrare distanti dalla consuetudine cecoslovacca, grazie all'impatto interpretativo

esercitato sui singoli traduttori e sui lettori in generale, hanno riscontrato un'accoglienza singolare.

Bibliografia

- ANONIMO: Nota. In: *Lumír*, Anno 1937, n. 5, p. 296.
- ANONIMO: Nota. In: *Romana*, Anno 1940, n. 11, p. 707.
- ANONIMO: Ungaretti a poslání básníkovu. In: *Národní listy*, Anno 1933, n. 91, p. 5.
- Nová italská próza* (1934), in: “Národní listy”, 102, 5.
- CRÉMIEUX, B.: *Panorama soudobé italské literatury*. Praha: Jan Laichter, 1930.
- FELIX, A.: Soudobá italská literatura. In: *Národní listy*, Anno 1931, n. 333, p. 1.
- FELIX, A. (a): *Italští básníci 1900-1930*. Praha: Ústav italské kultury, 1933.
- Felix, A. (b): Giuseppe Ungaretti. In: *Národní listy*, Anno 1933, n. 92, p. 10.
- LAMPIS, M.: Acerca el comparatismo y la comparación. Una mirada semiótica. In: *Philologia*, Anno XXIX, 2019, n. 1-2, pp. 221-232.
- MALAGOLI, L.: *L'anti-Ottocento*. Firenze: La Nuova Italia, 1972.
- ROSA, G. T.: Panorama italské poesie. In: *Lumír*, Anno 1937, n. 63, p. 5.
- SMREK, J.: Roma 1941. In: *Elán*, Anno 1941, n. 3-4, p. 6.
- SMREK, J.: O talianskom čísle Elánu. In: *Elán*, Anno 1942, n. 5, p. 5.
- ŠTUBŇA, P.: *Psychológia literatúry*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2017.
- TURČANSKÝ, B.: Pohled do současné italské poesie. In: *Národní listy*, A.1938, n. 205, p. 5.
- UNGARETTI, G.: *Vita d'un uomo*. Milano: Mondadori, 1992.
- VLČEK, B.: Listy o současné Itálii. In: *Pramen. Plzenský měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní*, Anno 1923, nn. 2 - 3; Anno 1924, nn. 4, 5-6.

Natália Rusnáková

Dipartimento di romanistica e germanistica

Facoltà di Filosofia, Università Costantino Filosofo a Nitra

nrusnakova@ukf.sk

LA LINGUA CI RENDE UGUALI: RIFLESSIONI SUL PENSIERO DI DON LORENZO MILANI

Paolo Di Vico

STUDI / STUDIE

Abstract

The sense of language as a means to determine equality in a clear overcoming of social divergences and differences to avoid marginalisation and manipulation by a dominant power aimed at concealing the truth, clothed in an incomprehensible linguistic envelope.

Keywords: Lorenzo Milani, Linguistics, Theory of Language

La crescita spirituale degli uomini coincide nel pensiero di don Milani con il possesso della lingua, poiché ciò che fa diventare uomo l'uomo, nel senso più completo del termine, è proprio il possesso della lingua. Di una lingua a cui dedicare attenzione, perché inserita nel contesto di una società divisa in classi e che può coincidere, se trascurata o poco sviluppata, con forme di depauperizzazione che, da verbali, possono procedere dal piano linguistico ad investire gli ambiti culturali e morali. L'istruzione allora si scontra con immani difficoltà, essendo privata di un indispensabile presupposto che ne limita l'efficienza, ne allunga i tempi e inficia i risultati. E tale presupposto o mezzo indispensabile per la realizzazione di sé è la preparazione linguistica e di conseguenza logica dell'individuo. Esistono quindi, nella visione di don Milani, classi, contingenti ad uno stato di povertà e minore sviluppo, provviste loro malgrado di una sorta di deficit linguistico, che si trasforma in una impossibilità o incapacità di ragionamento a largo raggio, quindi non solo riguardo a problemi strettamente religiosi. E' la stessa vita sociale e civile a risultarne indebolita, limitata, funzionale solo ad esigenze prive di sollecitazioni culturali più elevate, che costringono ad un isolamento, all'interno di

comunità ristrette, per la sola comunicazione semplificata del quotidiano. Questi strati di popolazione, dediti all'attività contadina e, seppur in modo diverso, appartenenti alla classe operaia, mancano di mezzi di espressione che gli consentirebbero di andare oltre i propri orizzonti limitati, dominando forme di lingua più complesse, gestendo la facoltà della parola in modo adeguato ad aspirazioni di collocamento nella società più articolate, ma anche per una più soddisfacente visione del mondo.

La condizione della mancanza della lingua implica non la completa assenza della parola, ma più che altro la supposizione che, per talune categorie di persone, generalmente e più diffusamente le meno agiate, la conoscenza e la facoltà della parola debbano soffermarsi ed essere sufficienti agli stadi inferiori e più semplici del livello culturale, quasi non esigendo delle conoscenze pregresse o un'acquisizione di ulteriori saperi, che non siano limitati a forme di espressione sempre identiche e commisurate ad una comunicazione convenzionale, sprovvista di pensieri complessi così, come la sociolinguistica ha poi osservato, frutto di una deprivazione verbale e di un codice ristretto. Tale stato di deprivazione non di rado viene a sfociare, in corrispondenza di un'assenza di verbalizzazione, in una arretratezza di interessi che quasi non si equiparano ad una condizione umana più degnamente vissuta, decretandone uno stato di inferiorità linguistica e culturale. Ne scaturisce una gerarchia che pone le classi subalterne a commisurarsi con una forma di lingua che non ha nulla di vero, perché tutto sommato non comunica nulla, non stabilisce contatti o relazioni, serve solo a riempire in qualche modo il tempo. A questo punto la problematica diviene ben più grave, perché ad una povertà di lingua viene ad associarsi un'assenza completa di interessi, di quelli più significativi per dare dignità alla vita di qualsiasi uomo, non orientati soltanto alla mera sopravvivenza, ma diretti anche verso realtà più profonde e significanti e concernenti interessi civili, politici, culturali e religiosi. Dopotutto le osservazioni di don Milani procedono da interpretazioni morali essenzialmente di natura religiosa, se ci si diparte dal concetto di parola identificabile nettamente con il significato del *verbum* evangelico, divenuto sostanza umana per rendersi così più facilmente intelligibile da parte degli uomini, che devono essere pronti e preparati ad accoglierlo. E molte volte è proprio questa preparazione a mancare, nel definitivo annullamento delle abilità linguistiche e

culturali. Tali difficoltà rappresentano il primo passo verso una sorta di passività, che invita ad accettare come un dato di fatto la situazione determinatasi e a farsi distrarre da problematiche fittizie, create apposta da chi ha interesse a sviare l'attenzione di una certa classe di persone dai reali problemi sociali e culturali, per evitare una presa di coscienza e delle conseguenti più oculate e mirate scelte di vita. Ciò comunque non implica la mancanza assoluta di valori di riferimento e quindi la qualità di base di comportamenti e conoscenze delle classi più povere, il più delle volte massimamente concrete nei confronti dell'effimero e del superficiale imperanti negli usi di vita borghesi. E' come se si trattasse di sperimentare l'essenzialità della vita, senza avere la possibilità di esprimerla adeguatamente. Da ciò la convinzione assoluta di don Milani che le classi meno agiate debbano accedere liberamente al possesso della lingua attraverso la scolarizzazione, che possa consentire tutti i vantaggi della cultura, dell'uso effettivo della parola e del pensiero, a volte con più successo di quanto possa accadere in ambito borghese.

La discriminazione perpetrata attraverso la lingua, detenuta dai suoi possessori, induce a delle sopraffazioni che determinano uno stretto rapporto tra superiorità linguistica e superiorità economica. Ma il discorso investe anche e soprattutto il potere e l'affermazione di uno sfruttamento da parte dei più potenti che, da economico, si evolve verso forme di abuso culturali e linguistiche. Uno stato sociale depresso viene caratterizzato anche dalle sue modalità di espressione che condizionano le capacità d'uso del linguaggio, sostanziandosi in un fattore di differenziazione sociale. La lingua, a questo punto, pur non avendo una netta connotazione di classe, diventa uno strumento usato dalle classi per creare distinzioni e gerarchie. Alla luce di queste considerazioni don Milani dedica la sua attenzione e il suo impegno, a individuare le non poche conseguenze sociali che deriverebbero da un così inteso svantaggio linguistico di base.

Tali conseguenze si possono porre su di una linea di successione che prende l'avvio da forme più basse di abuso, per poi arrivare a manifestazioni più complesse e di gravità maggiore, che rasentano effettive pratiche di manipolazione. La mancanza delle elementari capacità linguistiche, così come ravvisata da don Milani, induce alla frode, alla disinformazione e ad uno sfruttamento manipolativo, che fa leva appunto sulle trappole determinate dall'uso di

particolari codici comunicativi. Codici che non si lasciano comprendere o che generano ambiguità, volutamente artefatti per creare confusione e incertezza negli utenti ad essi meno abituati, in quanto appartenenti a strati sociali privi di sufficienti abilità linguistiche. Le formulazioni adoperate in questi contesti comunicativi perdono la loro validità per quelle classi di persone impossibilitate alla loro interpretazione e quindi si configurano come messaggi privi di utilità, esistenti solo per sottolineare le loro limitazioni. Tagliare fuori dalla comunicazione, utilizzando questi espedienti, coincide in massima parte con la volontà di mascherare la realtà di una veste morfosintattica dal livello esageratamente complesso, per gli ambiti comunicativi in cui viene adoperata e per il pubblico generico di riferimento.

Non è necessario, secondo don Milani, osservare queste manifestazioni esclusivamente in contesti comunicativi più elevati e particolareggiati, poiché si possono evidenziare allo stesso modo e in senso più generale anche all'interno del comune rapporto verbale quotidiano tra gli esponenti delle classi detentrici del potere e il popolo, in cui il più debole e squilibrato finisce naturalmente sempre con il soccombere all'alterco verbale che lo vede in un'evidente condizione di inferiorità linguistica. E ciò in ogni situazione in cui la realtà quotidiana determina un confronto tra chi conosce meno e possiede poco la lingua, e coloro che, su queste menomazioni, fondano il proprio gioco e i propri obiettivi. Nonostante le potenzialità delle classi subalterne possano essere identificate anche nel campo della creazione e del rinnovamento linguistico, esse vengono cristallizzate negativamente dai detentori del potere, che le stigmatizzano sino al ridicolo, per non essere in grado di esprimersi adeguatamente e allo stesso livello, come se la lingua divenisse in sostanza proprietà delle classi più ricche, che la modificano e la utilizzano alla stregua di uno strumento di oppressione di classe.

Dopo aver delineato le caratteristiche dell'inferiorità linguistica dei poveri, don Milani si concentra sulle possibili soluzioni, che devono essere fornite da chi è in grado di risolvere questioni di tale portata, e in un certo senso da coloro che possiedono le chiavi d'accesso al sistema lingua, ma non lo gestiscono come se si trattasse di una combinazione a loro esclusivo uso e beneficio. Sono essi a costituirsi come il tramite per impartire conoscenze, innanzitutto linguistiche, a chi non ne ha e a permettergli in questo modo di

spiccare il volo nella vita, non accettando di abbassarsi ad un livello linguistico inferiore per comodità o compassione, ma esprimendo una solidarietà costruttiva, intesa a rendere i meno agiati equiparati a chi occupa posizioni socialmente e culturalmente più elevate. La modalità più consona a superare queste differenze, all'apparenza abissali, è l'istruzione o, per meglio dire, costruire la scuola e l'educazione da essa impartita in un'ottica di formazione linguistica, per letteralmente rifornire i poveri di lingua, per comprendere e comunicare a pieno diritto. L'insegnamento linguistico diventa il nucleo del suo programma educativo, a scapito di tutte le altre materie, che comunque, per concretizzarsi effettivamente e raggiungere un certo grado di conoscenza, sottendono tutte allo stesso modo la necessità di un bagaglio linguistico di base, che ne possa permettere l'acquisizione e gli ulteriori approfondimenti. Il discorso dell'istruzione e dell'organizzazione scolastica in merito alle forme di educazione concernenti l'insegnamento della lingua non può essere disgiunto dai suoi risvolti sociali e da una revisione dei comportamenti e degli atteggiamenti nei confronti della realtà circostante. Motivare i poveri ad un uso più consapevole, in senso attivo e passivo, dello strumento linguistico, significa offrirgli la possibilità contemporaneamente di cominciare ad occuparsi con maggiore successo e coscienza di questioni politiche o culturali, precedentemente ad essi negate. E questo scopo si può raggiungere semplicemente, rendendoli capaci di comprendere e di farsi comprendere. Da qui, con il possesso della lingua, risulterà ad essi più facile far valere le proprie ragioni e le proprie qualità negli ambiti sociali in cui inserirsi, dimostrando così di non esserne privi, ma addirittura di esserne forniti di gran lunga più delle classi abbienti.

La didattica linguistica di don Milani si concentra su due aspetti fondamentali che consistono nell'approfondimento delle conoscenze lessicali e in una migliore acquisizione delle cognizioni linguistiche. Eppure, sebbene presente una tale differenza di programmazione, sembra prevalere la preoccupazione per le limitazioni lessicali e l'esatta comprensione del valore semantico dei termini da utilizzarsi appropriatamente, in tutte le possibilità consentite. Un tale arricchimento di parole, con la conseguente capacità d'uso della lingua in tutti i suoi aspetti, si apre alla multiformità terminologica di diversi settori, tutti congeniali all'apprendimento di parole e significati diversi, per specializzarsi soprattutto nell'arte della parola, base pratica di risoluzione di

ogni problema, per passare solo in un secondo momento ad altre fasi di specializzazione. Risulta del tutto inutile e superfluo per don Milani procedere ad un insegnamento di materie specialistiche, se vengono a mancare le premesse che ne costituiscono il fondamento, e cioè le relative conoscenze linguistiche di base, a garanzia di una capacità adeguata di utilizzo, ma anche di comprensione. In caso contrario ogni programma di istruzione che può essere intrapreso è destinato ad un irrimediabile fallimento.

Dai presupposti eminentemente pratici che si profilano alla luce delle considerazioni precedenti, l'orientamento di don Milani nei confronti di una modalità linguistica da preferirsi nella pratica comunicativa e quindi anche da proporsi come materiale di insegnamento, si indirizza ai contesti concreti, rifiutando ogni carattere astratto del sistema lingua ed ogni eccesso della lingua letteraria, il più delle volte approssimati ad usi linguistici tipicamente borghesi. Si pone particolarmente in evidenza la non attualità del linguaggio letterario, lontano dalla realtà anche nel momento stesso della creazione dell'opera e quasi bisognoso di un'evoluzione di forme e di significati, trasformatisi inevitabilmente con il progredire dei tempi. Il linguaggio letterario, ma in realtà non solo esso, può contribuire a determinare un clima di esclusività sociale, contenendo evocazioni e richiami culturali non alla portata di tutti, dominio piuttosto di un certo livello di cultura, basato su precedenti conoscenze. Don Milani invita ad usare le parole per rivolgersi efficacemente a tutti, senza suscitare distinzioni, senza scavare fossati divisorii e senza ipocrisie. Gli unici termini da evitarsi sono quelli inutili e falsi, ma non esistono parole da tabuizzarsi, da ritenere scorrette o inopportune, solo per volontà di una morale borghese. Maggior danno arreca alla comunicazione e alla comprensione la ricercata ambiguità, l'uso di parole predisposte al dubbio e al malinteso, come spesso accade, sottolinea don Milani, in situazioni anche e soprattutto di pubblico interesse. Allora ben venga e sia accettato un modello di lingua facilitato, che non rinunci di tanto in tanto alle parole difficili, ma che sempre le renda agevolmente comprensibili, suggerendone i significati, anche in virtù del contesto, e favorendone l'intuizione, senza mai eccederne nel numero. Nelle abitudini linguistiche sancite da don Milani, stabilite anche per la realizzazione scritta, ciò che acquista rilievo è l'importanza di quello che si vuole esprimere, la sua utilità, e poi il destinatario, identificando chiaramente

a chi ci si vuole rivolgere. La comunicazione deve avvenire secondo principi logici semplici e concreti, eliminando tutto ciò che può risultare inutile e fuorviante. Molte parole non servono, tanto più quelle che non si usano mai parlando, tenendosi lontani dalle vuote astrazioni e dalle iperboli individuali, troppo ostentatamente borghesi. La continua semplificazione è volta al raggiungimento dell'essenziale, alla realtà incisiva di quello che si vuole e si deve effettivamente dire e che basta dire, per una più facile comprensione, anche formale, ed un'agile lettura da parte di tutti, come di una comunicazione intesa come quella propria della vita di tutti i giorni. Non stupisce che, all'interno di questa strategia, l'attenzione per il fruitore del messaggio sia posta sempre più in primo piano e come venga ritenuto importante il suo modo di reagire, la sua esigenza di comprendere e la sua necessità di evitare equivoci. Tutti questi tratti costitutivi della comunicazione parlata e scritta divengono anche fattori basilari della resa stilistica, optando per scelte ben selezionate, che associano al loro valore funzionale ben precise valenze di stile. E di conseguenza preferenza conclamata per le frasi brevi, per l'assenza di ridondanze e ripetizioni e di periodi complessi che lasciano sconcertati nell'eterno ribadire dei concetti, di cui si finisce per perdere il filo conduttore, nonché aperture a moduli sintattici e lessicali di origine vernacolare, contrassegnati dall'espressività e dalla coloritura dei modi di dire più popolari.

La speranza di rinnovamento sociale, auspicata da don Milani, riconosce nell'apprendimento linguistico e nel conseguente utilizzo della lingua acquisita una delle sue tappe fondamentali, indispensabile tassello per raggiungere l'uguaglianza, ben al di là dei confini della povertà e della ricchezza, in un livellamento gestito da chi sa esprimersi e sia in grado allo stesso tempo di intendere l'espressione altrui. Rifiutando il carattere astratto e mistificatorio della cosiddetta lingua borghese don Milani riveste la lingua di una non meglio definita neutralità che finisce con l'incidere sui contenuti stilistici e, in primo luogo, sociali della stessa lingua da insegnarsi, quasi come se essa possa costituirsi in un organismo del tutto autonomo e indipendente dagli ambiti in cui si sviluppa. Ciò che viene ribadito è il suo carattere di strumento essenzialmente positivo, i cui mezzi espressivi, in primo luogo le parole, evitano l'incomunicabilità e consentono all'uomo di comprendere realmente le cose, congiungendolo alla realtà e dandogli la facoltà di interagire con essa

attraverso la determinazione dei suoi significati. Padroneggiare la lingua ci conduce ad un rapporto immediato con la vita e dominare le parole ci rende cittadini nel senso più attivo e dignitoso del termine, sottratti ad un ruolo subalterno e passivo. Lo stesso insegnamento linguistico quindi deve presupporre un contatto diretto con i fatti, spesso anche con quelli meno positivi della nostra società, decretando per la cultura scolastica una netta apertura e condivisione con il mondo, in opposizione alle tendenze che vogliono porre la scuola in una sorta di limbo, non turbato dalle circostanze esterne. Perché alla scuola don Milani riconosce il delicato compito di formare al rispetto ma anche alla volontà di cambiamento, nella costante tendenza al miglioramento sociale e politico. Per prepararsi a questa rivoluzione tutti, senza differenza di censo, nello spirito di una pedagogia linguistica democratica, anche se poveri e sfruttati, possono contribuire con i loro valori e con la loro lingua debitamente arricchita e acquisita. Educare all'abbandono dell'emarginazione significa innanzitutto superare uno stato di coscienza assopito e rassegnato all'ordine precostituito, di cui anche la stessa religione può divenire uno dei caposaldi, allo stesso modo ulteriore diramazione ideologica di un sistema di dominazione. La scuola, in questa visione dai risvolti evangelici e teologici votati alla liberazione, assume i caratteri quasi di un sacramento, indirizzato alla parità sociale e culturale. E il mezzo linguistico in questa prospettiva si configura come lo strumento più idoneo a far valere i propri diritti e a rivendicare quella porzione di potere che spetta ad ognuno di noi per affrontare con dignità le circostanze dell'esistenza. Per conseguire tale obiettivo e arginare ogni sorta di deficit, personale o comunitario, l'educazione scolastica deve superare secondo don Milani modelli culturali e linguistici sentiti come estranei dagli apprendenti, contrapposti alla loro realtà, modulandoli in base alle esigenze individuali, senza sottolineare le differenze e il divario tra situazioni di maggiore o minore benessere. La scuola, in senso socratico, è predestinata a trarre in superficie tutti quei tesori che si celano nella personalità dei suoi allievi e nella cultura del dialogo, innanzitutto tra maestro e apprendente, si stabilisce una perfetta condizione di reciprocità, pronta ad accogliere ogni punto di vista e a realizzare, all'interno del delicato processo di formazione delle nuove generazioni, un procedimento di condivisione volto al superamento di gerarchie e di valori sanciti dall'ordine sociale. Strumento essenziale

e insostituibile di tale procedimento si costituisce la parola, principale mezzo di conoscenza e di comprensione della realtà, che garantisce, come la lingua stessa nella sua totalità, l'uguaglianza, a cui tutte le parole sono sottoposte in quanto gestite da medesime norme. L'analisi delle parole, della loro vita, conduce ad una riflessione che si articola in veri e propri percorsi formativi posti al confine tra l'interiorità e il mondo esterno, comprensivi di un'interazione costante con le situazioni determinate dalla realtà. Su questi confini, spesso di difficile percorso, a volte addirittura rischiosi, possono venir meno alcune certezze, ma un'educazione sensibile al primato della coscienza individuale e sostenitrice del libero esercizio del pensiero critico, diviene ancora di salvezza nella concreta risoluzione dei problemi. Da questi presupposti deriva la necessità per don Lorenzo Milani di ripensare e riformulare le caratteristiche degli spazi di insegnamento e del tempo della formazione, inteso come un tempo del divenire, dedicato alla ricerca, all'analisi e alla riflessione, da svolgersi con indugio, rallentando il ritmo, racchiudendo in sé contemporaneamente più dimensioni temporali. Perdere, per così dire, il tempo permette un'educazione collettiva, dove tutti imparano insieme, insegnanti ed alunni, dove la conquista del sapere può anche profilarsi come un'impresa ardua e immane, ma attraverso la passione e la solidarietà, può prevenire le disuguaglianze, in perfetta sintonia democratica, affinché nessuno resti sulla soglia dell'emarginazione, in una costante attenzione al linguaggio, che unico ci rende effettivamente uguali.

Bibliografia

- BALDUCCI E., *L'insegnamento di don Lorenzo Milani*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- BENCIVINNI A., *Don Milani. Esperienza educativa, lingua, cultura e politica*, Armando, Roma 2004.
- BORTONE M., *Tra parola e conflitto. La comunicazione in don Lorenzo Milani*, Edizioni Universitarie Romane, Roma 2008.
- BRUNI D., "Lingua e rivoluzione in don Milani", in *Quaderni di Intercultura*, Dipartimento di Scienze Cognitive, Psicologiche, Pedagogiche e degli Studi Culturali (COSPECS), Anno IV, Messina 2012.
- CORTELAZZO M. A., MORA T., SCORRETTI M., "Il pensiero linguistico di don Lorenzo Milani", in *Teoria e storia degli studi linguistici*, Atti del Settimo Congresso Internazionale di Studi, Roma 2-3 giugno 1973, a cura di Vignuzzi U., Ruggiero G., Simone R., SLI – Società di Linguistica italiana, Bulzoni, Roma 1975.

- COSTABILE G., *Liberare la parola. Don Milani e la pedagogia di Barbiana*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2016.
- CRISTOFANELLI P., *Il maestro scomodo. Attualità di don Lorenzo Milani*, EDB, Bologna 2018.
- MILANI DON L., *La parola fa eguali*, a cura di Gesualdi M. – Fondazione Don Lorenzo Milani, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 2005.
- SANI R., SIMEONE D., *Don Lorenzo Milani e la scuola della parola. Analisi storica e prospettive pedagogiche*, EUM-Edizioni Università di Macerata, Macerata 2011.
- SCALERA D., RUCCIA A., (a cura di), *Formare ad una cittadinanza responsabile. L'attualizzazione del pensiero di don Milani*, Ed Insieme, Terlizzi (BA) 2005.

Paolo Di Vico

Dipartimento di romanistica e germanistica

Facoltà di Filosofia, Università Costantino Filosofo a Nitra

pdivico@ukf.sk

LA FACCIA NASCOSTA DEL PRINCIPE¹

Antonio Gagliardi

.....

Anche se la verità ama nascondersi, il più delle volte, è costretta a farlo e non sempre per fini nobili. Anche l'assassino si nasconde e non solo il bambino che gioca e ognuno crede di essere invisibile. Poi l'ombra rivela la sagoma incerta oltre i veli e i segni di una presenza tradiscono gli inganni mal preparati. Per queste ragioni il nascondimento non è mai così perfetto da non lasciare abbondanti tracce di sé e delle cause che l'hanno costretta a farlo. Ogni bambino conosce la delusione del gioco, sorpreso dal complice e amico per poi ricominciare a nascondersi. Ma c'è soprattutto il silenzio della storia, il silenzio diventato storia con le parole diventate afone per non essere ascoltate. Il potere e la sua violenza costruiscono silenzi dentro i quali la verità parla soltanto a chi la sa ascoltare. Chi vi è prigioniero e ostaggio sa che la verità può essere sua complice e ne cerca i modi. La scrittura letteraria è il nascondimento preferito perché l'immaginazione letteraria è da sempre complice della verità impossibile. Le tracce del nascondimento diventano visibili quando le contraddizioni della scrittura sono tante da lasciare spazi scoperti e pieni di varchi da oltrepassare la superficie speculare della scrittura e permettere di inoltrarsi nei sotterranei della stessa dove la verità si nasconde. L'apparenza della scrittura inganna perché il più delle volte è costruita in modo tale da essere lo specchio delle attese del lettore e la scrittura letteraria possiede tutti gli strumenti per costruire specchi e miraggi nei quali il lettore deve cadere. Non certo il lettore qualsiasi bensì quello che non può mettere in discussione se stesso perché dotato di un potere tale da non uscire dalla presunzione di sé e ogni specchio gli è amico. Il potente è facilmente e ingannabile senza elementi critici tali da metterlo in crisi e costringerlo a riflettere su se stesso. Quando lo specchio riflette un'immagine precostruita in grado di esaurire tutti i perché in modo narcisistico, anche il più scettico non sa rinunciare all'immagine che lo specchio offre. Così quando qualcuno costruisce una trappola dissimulata

¹ Il testo rivisto può essere recuperato anche sul sito personale dell'autore: https://www.academia.edu/87082159/LA_FACCIA_NASCOSTA_DEL_PRINCIPE_2

secondo tutti i riti della letteratura di adulazione del potere politico, difficilmente lo storico va a cercare la verità nascosta dentro la scrittura, l'altra faccia invisibile ma portatrice di alterità silenziosa. Qui sarebbe necessario scoprire come la parola del poeta nasconde spesso il pugnale dell'assassino.

Si fa riferimento al *Principe* di Machiavelli, un'opera scritta su due facce, ma anche alla mitologia cresciuta su quest'opera, tale da costituire una storia apparentemente solida perché apparentemente scientifica, almeno per la dottrina politica, anche se l'interpretazione prevale sull'indagine. Questo può valere per la faccia leggibile dell'opera perché c'è un'altra, come quella della Luna, poco illuminata e poco frequentata. Sulla faccia nascosta del *Principe* c'è impressa l'alchimia personale dello stesso Machiavelli che miscela logica dei fatti e desiderio di vendetta e prepara la strada sulla quale il principe storico, al quale l'opera è dedicata, dovrà avviarsi verso il suicidio. Su questa faccia Machiavelli ha scritto se stesso, eludendone la visibilità per rafforzare la credibilità dell'insegnamento impartito al principe e convincerlo della facilità dell'azione eroica. Questo passaggio è necessario spiegare. L'opera, nella tradizione più acclamata, si pone all'inizio di una genealogia occidentale eroica, per un pensiero fondante la stessa razionalità occidentale politica, tra la pedagogia umanistica e il bisogno di operare nella storia. Tra la lingua astratta della filosofia e quella letteraria che ha bisogno di narrare i fatti e le persone per inoltrarsi nel futuro in modo esemplare. Parlare nel presente, raccogliendo anche le memorie del passato, e convincere del bisogno dell'azione, sovrapponendo il passato sul presente, rendendolo illeggibile. La manipolazione del linguaggio, delle logiche e dei soggetti, da parte di Machiavelli è lo strumento per piegare il lettore privilegiato ai propri progetti, oscurandogli il presente. Le logiche si intrecciano e prevale la spinta a un futuro motivato irrazionalmente perché oscurato dalla retorica. In realtà l'opera è stata usata per costruire altri miti del potere politico, da altri intellettuali interessati o da altri principi in cerca della legittimazione del potere. Un'opera senza l'uomo come fine, che diventa contro l'uomo, per un potere senza ragione oltre all'interesse arbitrario del principe. Il *Principe* è diventato il testo preferito per ogni esercitazione ideologica, espropriato da una vera identità intellettuale originaria, se non nell'esaltazione del potere criminale del suo detentore.

A queste condizioni non c'è spazio per il progetto personale di Machiavelli: indurre il principe mediceo al suicidio, anche se nell'immaginazione del suo autore, per ripristinare una repubblica di persone libere in una lingua silenziosa ma logicamente efficiente. Si può leggere l'opera senza questa mitologia degli interpreti, diventata parte integrante dell'opera? Leggerci dentro l'autobiografia di Machiavelli e il suo bisogno di rivincita nel momento più critico della sua vita? C'è da dire, però, che lo stesso Machiavelli ha fornito di sé un'immagine di feroce consigliere, complementare a quella del principe. Un'immagine che soltanto nell'altra faccia della scrittura mostra la sua funzione ironica, necessaria per dipingere la ferocia di un principe guerriero attento soltanto alla conservazione del suo potere violento. Sulla superficie della scrittura, il consigliere è la controfigura del principe mentre sull'altra è il suo assassino. Una lettura più riavvicinata fino a guardare all'interno delle logiche, mostra una struttura parallela, molto più vicina agli interessi personali dell'autore, che ha bisogno di rispondere alla violenza del potere che lo ha sconfitto. Questo potere ha un nome ed è quello della dedica iniziale, scritta da vero suddito ossequiante. Cosa fare di questo principe? Insegnargli cos'è un principe e l'uso del potere? Non ne ha bisogno perché è lui il principe vincitore. Machiavelli dentro il suo studio sogna come costruire una trappola per farvi cadere il principe mediceo e portarlo al suicidio della guerra contro i francesi, soltanto con l'arma della parola. La logica suicida che regge la scrittura dall'inizio alla fine, quando il principe dovrebbe armarsi e fare la guerra ai francesi per liberare eroicamente l'Italia. Questa traccia è necessario seguire per comprendere le vere intenzioni dell'autore e come la verità nascosta agisce dove la scrittura tace. Così si può comprendere come il sogno personale diventa progetto di scrittura in grado di ingannare l'antagonista diventato complice e amico. Almeno illudersi.

MAGISTER

L'opera non è scritta per gli storici o per i cultori della dottrina politica, che se ne sono impadroniti, ma per essere credibile da quell'unico lettore, il principe mediceo, che deve consegnarsi a lui per passare all'azione, armarsi e andare alla guerra da eroe. La fine è il fine e la scrittura deve combinare ambedue convincendo il principe lettore a mettersi su questa strada. L'opera inizia da

qui, da questo passaggio che deve essere convincente perché a Machiavelli non interessa nulla della teoria e della dottrina. Le cose che dice le conoscono tutti. C'è un'unica logica che non agisce sull'intelligenza critica ma sulla persuasione occulta dell'esempio e delle analogie. Quel principe deve fare la guerra ai francesi mentre tutto il resto è soltanto affabulazione per acquisire credibilità, parlando una lingua dotta e fumosa. La strategia di fortuna e virtù è ormai consumata da tutta la trattatistica umanistica ma è ancora in grado di produrre un effetto di verità anche se priva di conoscenza efficace. Efficace perché manca la conoscenza necessaria, quella del presente storico e delle sue difficoltà. Qual è il punto di vista del principe che legge e come può essere modificato per passare all'azione? Il principe non è più di un bambino che ignora tutto a cominciare da se stesso. Così può essere irretito nell'allegoria di virtù e fortuna riempendola di cose diverse. Il principe è la virtù eroica che deve passare all'azione per debellare il furore barbaro con le armi. La fortuna è volubile come una donna ma basta usare le maniere forti per vincerla. Basta provare. Tutti possono leggere l'opera ma uno solo è chiamato ad agire, soltanto se riuscirà a trovare la fortuna e batterla. La selezione avviene in questo termine e se fallisce, l'opera tutta è priva di senso. L'azione è la verità della dottrina e dei suoi inganni. E se fosse una trappola perché il principe non conosce il suo oggetto, la consistenza bellica dell'esercito francese? Ha un esercito proprio? Chi scrive tace o racconta favole che dovrebbero essere guida all'azione, secondo un tempo di grazia che si ripete nel tempo storico, come Mosè e Romolo per il principe attuale. Il lettore estraneo al tempo e all'uso finale, come quello successivo o odierno, è fuori gioco e può usare l'opera come testimonianza esemplare o esercitazione storica. Ma com'è possibile entrare nella relazione perversa tra l'autore e il principe lettore? Un incitamento al suicidio per una vendetta privata, che deve apparire un'impresa eroica. Se invece del *Canzoniere* del Petrarca, Machiavelli avesse inviato *l'Arte della guerra*, prima di mandarlo a fare la guerra, sarebbe stato comprensibile. Quei versi tradiscono le intenzioni reali di Machiavelli e il bisogno di produrre fumo per accicare il principe lettore.

Già, perché i principi sono due, uno che legge e l'altro è l'oggetto dell'esposizione, principe virtuale composto per esempi e modelli adattati allo scopo. Il primo si deve riconoscere nel secondo e seguire la deriva del suo destino

segnato dal desiderio di vendetta di chi scrive. Il *Principe* di Machiavelli possiede tutti i requisiti per funzionare secondo riflessione narcisistica di chi non può mettere in dubbio se stesso e nei miraggi della propria immagine riconosce quelle certezze che non gli creano dubbi e crisi. Può credere il principe medico che quel suddito così zelante ed ossequiente abbia avvelenato le sue scritte? Un saggio filosofo conoscitore delle dottrine e degli esempi più funzionali può avvelenare il suo principe? Non ci sono le prove. Almeno nella parte teorica perché la trappola della scrittura deve entrare in funzione quando dalla riflessione si passa al dovere fare, al salto nella storia da costruire e alla gloria da acquisire. Là il principe non controlla più le immagini e le parole e, almeno nelle intenzioni dell'autore, dovrebbe cadere nella trappola di un'impresa militare che è destinata a distruggerlo. Quando il principe non distingue più tra la gloria e il suicidio, per un'impresa militare folle, non c'è bisogno di costruire teoremi convincenti ma premere sulla spinta emotiva per ottenere quel salto nel buio che non distingue più tra i nemici e le proprie capacità militari e si getta contro un'armata della quale non è in grado di misurare la forza ma che l'autore presenta come facilmente affrontabile. Se il nemico viene presentato come un mulino a vento, ogni Don Chisciotte si illude di poterlo vincere facilmente. E' questo il trucco che Machiavelli inventa alla fine dell'opera, la verità nascosta che il principe non può conoscere perché gli occhi del giudizio gli sono stati anneriti dalla prospettiva della gloria? Se, poi, rimane soltanto un'illusione letteraria gratificante per l'autore, perché il principe lettore aveva altro da fare, si ha sempre un romanzo di avventure mai sperimentate. L'importante, per chi scrive, è soddisfare i propri desideri anche con le illusioni. Noi che sappiamo come andò a finire non possiamo condannare l'ingenuità di Machiavelli che si illude sulle proprie trappole letterarie. Anche lui è un poeta.

E' questo l'assunto del presente lavoro, avere individuato una doppia faccia nell'opera di Machiavelli, per una vendetta privata nei confronti di quel principe al quale l'opera è dedicata e che dovrebbe essere il protagonista della liberazione dell'Italia dallo straniero. Le due facce sono poste sullo stesso piano della scrittura ma c'è una frattura, costruita lentamente, che inverte i fini apparenti e rovescia il fine del principe nella sua fine. La vendetta, elaborata nel tempo della prigionia e della sofferenza, ora può scattare senza apparire

tale coprendosi di tutta la retorica dell'eroe che tenta la grande impresa per tutta la nazione italiana. La stessa poesia di uno dei grandi della letteratura italiana, Francesco Petrarca, gli viene in aiuto oscurando le vere intenzioni dell'autore e rendendo un piano oggettivo collettivo nel quel il nome Italia ha una sua verità già diventata luogo comune. Chi è tanto vile da non armarsi per uno scopo così alto? Il principe cadrà nel tranello e andrà a fare la guerra a un esercito sicuramente più forte, le cui capacità sono note a tutti per le recenti guerre? Allora la vittoria della scrittura sulla spada sarà totale e basta un itinerario illusorio per fare precipitare l'odiato principe nel tranello di un baratro senza ritorno.

C'è una scrittura rovesciata che vive nello sforzo di nascondere le intenzioni vere dell'autore e permette di formulare un piano complesso di idee che ha per unico fine quello di cancellare dalla superficie della scrittura il desiderio di morte per il principe fiorentino, travestendolo di alti ideali e di certezze infondate. Certamente è necessario fare i conti con tutta la tradizione esegetica di Machiavelli e con il mito di un principe che esprime l'autonomia della politica da ogni pretesa limitazione morale e religiosa, un'autonomia costruita sulle categorie proprie, senza compromessi con la morale e la religione. Si tratta per lo più di costruzioni a loro volta funzionali a un'altra filosofia e visione del mondo, forte di un progetto del principe, stato o regime, che deve assimilare tutte le intenzioni occulte dell'autore nuovo. Uno stato fondato sui campi di concentramento o sui gulag, sullo sterminio di massa e sugli eccedi mirati, sulle persecuzioni religiose o di razza. Si scopre che Machiavelli è nostro contemporaneo quando si pretende che l'uomo non sia più garantito dalla violenza diventata stato, attraverso quelle istituzioni fondate sulla morale e la dignità dell'uomo. Ma è il Machiavelli degli storici e degli esegeti che non sono in grado di leggere nella faccia nascosta della scrittura per rovesciarne il significato. Avere dubbi su Machiavelli non è facile ma è l'unico modo per sospendere la lettura facile della sua opera più problematica, per restituirgli quel bisogno di un umanesimo civile che lui individuava nella repubblica. Possibile soltanto con l'eliminazione del principe e del suo potere feroce.

Piegare la scrittura allo scopo finale è difficile e si va avanti per scarti malamente dissimulati, perché nelle intenzioni dell'autore la scienza del principato deve celare il modo in cui la strada porta alla soglia dell'abisso della

autodistruzione, avendo cancellato ogni relazione tra il sapere e l'agire. Il ragionamento di Machiavelli procede in modo semplice, inglobando tutte le differenze e passando alla storia contemporanea sulla mitologia di virtù e fortuna. Ma da Aristotele in poi, una scienza della fortuna non esiste e la virtù deve essere guidata dall'intelligenza del mondo e di sé. Ma questo principe non deve conoscere se stesso e il mondo ma soltanto gli insegnamenti del suo maestro. Se ciò che precede è scienza anche ciò che segue è scienza, fino alla fine, dalla definizione del principato alla certezza della gloria. Una scienza del suicidio non c'è se non nel modo in cui qualcuno trasforma i propri desideri in scienza e un altro vi si specchia, affidandosi alla scienza mentre non fa che consegnarsi al desiderio di morte dell'autore. Si realizzerà il desiderio di Machiavelli oppure prevarrà il buonsenso del principe che rifiuterà di rischiare la propria vita in un'impresa folle contro un nemico sicuramente più forte e meglio armato e con un esercito italiano che già negli anni precedenti aveva dimostrato la propria fragilità dinanzi al nemico? Ma è il desiderio di morte di Machiavelli nei confronti del principe a guidare la scrittura e a costruire una strada che qualcuno dovrebbe seguire anche se la strada è percorsa, per il momento, soltanto dal desiderio di vendetta di Machiavelli.

La lettera dedicatoria dovrebbe mettere in chiaro la posizione di chi scrive rispetto al suo lettore e dedicatario. C'è l'affermazione di una posizione <bassa> propria, rispetto a quella alta del principe. Una dichiarazione di umiltà che ripete tanti altri luoghi comuni di chi si pone in relazione con il detentore del potere. In realtà, immediatamente le parti *si* invertono e Machiavelli si pone sul piano del *magister* e il principe in quella bassa dell'allievo. Il linguaggio tradisce il bisogno di sottomettere intellettualmente il suo lettore e assumere quella credibilità che il sapere mette a disposizione dinanzi al fanciullo che giunge alla lezione privo di conoscenza. L'argomento della lezione è il principato perché il lettore non conosce se stesso ed ha bisogno di essere informato. Ma è proprio così? Il principe ignora cos'è il principato e quante forme ha, oppure è l'imposizione di sé in quanto detentore del sapere contro il detentore del potere? Il potere, per chi scrive, è cieco ed ha bisogno di una guida. La separazione tra il sapere e il potere è all'origine di questa possibilità di inganno. Il consigliere sa ma non può operare mentre il principe può agire soltanto dietro l'insegnamento del consigliere. A queste condizioni il maestro

del principe può costruire un sistema di conoscenze inutili o fuorvianti che estraniano il principe dalla sola conoscenza necessaria, la conoscenza del presente e dell'oggetto proprio. La virtù del principe che fa la guerra, è il suo esercito, mentre la fortuna dipende dalla consistenza dell'esercito avversario. Questo principe è senza virtù e sfortunato ma non deve saperlo. Questa fortuna non è donna e non si può battere facilmente.

La lezione inizia nel modo più tradizionale, ponendo la definizione dell'oggetto e, quindi, la divisione, secondo gli insegnamenti di logica elementare. Sono nozioni che tutti gli scolari conoscono ma il principe non sa di essere diventato uno scolaro e come tale sarà trattato fino alla fine, quando sarà mandato a fare la guerra.

Tutti li stati, tutti e' domini che hanno avuto et hanno imperio sopra li uomini, sono stati e sono o republiche o principati. E' principati sono o ereditarii, de' quali el sangue del loro signore ne sia suto lungo tempo principe, o e' sono nuovi. (1)

Machiavelli tratta il proprio lettore come un bambino che inizia ad andare a scuola di logica e deve imparare a ragionare. Il cammino attraverso una verità apparentemente funzionale, pedagogicamente esposta, serve a creare un fondo di credibilità fino all'esito finale, l'uscita in guerra del principe. L'autorità del *magister* ne è garanzia e il sapere garantisce la decisione.

Machiavelli è ben consapevole dell'impossibilità dell'impresa liberatoria e ha ancora sotto gli occhi la scarsa resistenza dei poteri locali italiani dinanzi all'invasione straniera. Tace perché gli conviene. Tace a quel principe che non deve poter riflettere sulle condizioni oggettive di una sua possibile scesa in campo. Questa riserva di coscienza avvolta nel silenzio è la vera genesi del *Principe* nella consapevolezza che è possibile costruire una trappola perché permette di velare la realtà effettuale con le immagini retoriche della gloria costruite dalla poesia. Si fa un salto nel presente mostrando le analogie apparenti e la continuità logica dei fatti ma tacendo sulla disparità di condizioni oggettive. Maestro di illusioni lo scrittore ordina le somiglianze, fino a sovrapporre razionalità e ragioni diverse pur di ottenere una motivazione al suo invito eroico al principe, come se venisse da lontano. La storia di Roma e il tempo biblico diventano improvvisamente attuali.

Il principe è l'unico, l'unica fonte della verità e della legge. La solitudine del principe su un mondo devastato dalle sue armi ma saldamente in suo possesso è il paradosso di un potere che ha perso il senso dei fini e gioca con le illusioni di onnipotenza tramite la morte e la distruzione su una terra devastata dal sogno dell'unico in grado di ottenere il dominio del mondo. Machiavelli è oltre il trionfo della morte e la sua lingua rovesciata è in grado di visitare i luoghi della pienezza umana in modo silenzioso avendoli iscritti nella faccia nascosta della parola. Così alla fine del capitolo quinto scrive in modo rovesciato l'apologia della repubblica.

Ma nelle repubbliche è maggior vita, maggiore odio, più desiderio di libertà; tale che la più sicura via è spengerle o abitarvi. (p. 24)

E' la spia vera che fa comprendere come Machiavelli usa un linguaggio rovesciato attraverso il quale mette il mondo alla rovescia per un lettore che sa raddrizzare il linguaggio e il mondo. E' proprio del principe trasformare il mondo in un deserto. La pluralità dei lettori è la condizione necessaria per trovare la chiave di un'opera che vive dell'apparenza e nasconde la verità nel linguaggio profondo. Questa immagine di onnipotenza del principe funziona in un mondo fatto deserto nel quale si può scorrazzare da una parte all'altra senza incontrare ostacoli. L'educazione alla guerra e all'irresponsabilità per ottenere e mantenere il possesso non può tollerare alcuna misura morale. Come un bambino immaturo che vive con i suoi giocattoli e si identifica completamente in loro fino a costruire un recinto di possesso non avvicina- bile da alcuno. Ma la libertà negata scompiglia i giochi e oltrepassa i recinti. Com'è possibile sottrarsi ai giochi feroci di quel bambino?

Anche se è difficile raggiungere l'altra faccia della scrittura rimane il dubbio che Machiavelli abbia voluto fornire un'immagine parossistica di un potere principesco prima di tutto sterminatore. Il modo in cui avviene l'acquisizione del nuovo come il consolidamento del potere principesco hanno qualcosa di delirante nell'assoluta certezza che soltanto la forza e la violenza garantiscono e legittimano il potere. Proprio questo eccesso immotivato sembra mettere in discussione se stesso, perché pone il lettore all'interno di una selva selvaggia nella quale la guerra del principe contro tutti esibisce il peggio di un potere fine a se stesso fino allo sterminio della società dei sudditi. La stessa solitudine

del principe ha qualcosa di assurdo nel modo in cui diventa una fonte di decisione operativa. Il principato non è diverso dalla proprietà privata, governato con la medesima capacità giuridica di decidere sul mio principato come sulla mia banca, in quanto dominio incontrastato sul quale dettare legge. La politica incomincia dopo, nel riconoscimento dell'altro uomo e di tutti gli uomini, in quanto compartecipi di una vita collettiva sulla quale il principe ha diritto di comando politico ma non di proprietà. E' la legge ha indicare i termini della sovranità e non la forza e la stessa forza è sottomessa alla legge, così come il principe. La politica aristotelica ha già dettato le condizioni base per una legislazione del politico in tutte le sue differenze. Queste sono piuttosto categorie della proprietà privata della quale qualcuno è padrone per eredità o per acquisizione. La concezione patrimoniale dello stato elimina ogni altro soggetto sociale con il quale condividere la decisione politica e gli stessi sudditi sono proprietà privata. Rimane un soggetto unico nel quale si sommano la capacità di agire senza dovere rendere conto a nessuno di ogni proprio atto. Libero da ogni condizionamento può individualmente portare a compimento ogni decisione. Dalla eliminazione di queste condizioni si può parlare di politica. Il Principe è un'opera prepolitica e nella faccia nascosta c'è scritto proprio il bisogno di politica, in quanto luogo di una decisione non privata. La sparizione dell'aristotelico bene comune segna la regressione dalla politica. Questa è anche la preconditione per l'atto finale della guerra. Se il principe è autosufficiente non deve fare altro che gestire l'impresa nei modi soltanto personali.

La solitudine del principe è la condizione della sua manipolazione da parte di un consigliere che ha soltanto di mira il suo condizionamento. Un individuo è facilmente condizionabile dai consigli interessati di chi si appresta a lanciarlo in un'avventura militare senza speranza. Il solitario non ha altri punti di appoggio oltre il libro che gli viene dedicato. Accanto a lui vi sono soltanto nemici dai quali guardarsi.

LIMITAZIONE E L'OCCASIONE

Machiavelli ricorre a due categorie in grado di trasformare l'immagine statica del passato e dell'esempio in una guida per l'azione, trovando l'apertura che permette di agire razionalmente nel presente. Così si modella la coscienza del

principe sul sapere del consigliere. L'imitazione e l'occasione sono la realizzazione dell'azione esemplare e del tempo nella cui apertura il principe può inserirsi per agire proficuamente. La storia si costruisce e l'azione entra in quadro di razionalità già prestabilita, prima dalla storia passata e poi da un'apertura provvidenziale nel presente. Da questa due categorie ogni decisione nuova entra in una logica già preconstituita che la garantisce negli esiti. Così è stato e così sarà se si coglie l'apertura provvidenziale nel presente. E' compito dello scrittore determinare le coordinate giuste per l'azione perché conosce la biblioteca degli uomini illustri e delle imprese analoghe.

Non si meravigli alcuno se, nel parlare che io farò de' principati al tutto nuovi e di principe e di stato io addurrò grandissimi esempi; perché, camminando li uomini quasi sempre per le vie battute da altri, e procedendo nelle azioni loro con le imitazioni, né si potendo le vie d'altri al tutto tenere, né alla virtù di quelli che tu imiti aggiungere debbe uno uomo prudente intrare sempre per vie battute da uomini grandi, e quelli che sono stati eccellentissimi imitare, acciò che, se la sua virtù non vi arriva, almeno ne renda qualche odore.
(p. 25)

Come guida dell'azione Machiavelli delega i grandi personaggi storici perché la sua parola soltanto può suscitare sospetti e prepara la strada che deve condurlo al termine finale. Le controfigure dell'intellettuale consigliere devono avere tale capacità di seduzione da non suscitare sospetto sulle reali intenzioni di chi le manovra e le adatta allo scopo. Per questo motivo l'occasione diventa autonoma figura di logica temporale per adeguare l'azione a quella passata mentre il principe diventa cieco a se stesso e al presente. L'esempio illustre porta con sé anche il tempo dell'apertura all'azione.

Et, esaminando le azioni e vita loro, non si vede che quelli avessino altro dalla fortuna che la occasione, la quale dette loro materia a potere introdurvi dentro quella forma parse loro; e senza quella occasione la virtù dello animo loro si sarebbe spenta, e senza quella virtù la occasione sarebbe venuta invano. [...] Queste occasioni per tanto feciano questi uomini felici, e la loro eccellente virtù loro fece quella occasione essere conosciuta; donde la loro patria ne fu nobilitata e diventò felicissima. (p. 26)

La storia passata è maestra di vita e di azione anche se in mano a uno che la usa per i propri interessi. La virtù non è altro che sapere cogliere l'occasione ma è necessario che l'occasione sia conosciuta. A questo serve l'intellettuale che conosce la storia e riesce a cogliere il momento opportuno per l'azione. Così la capacità di agire del principe viene guidata da un intellettuale che conosce le storie dei grandi personaggi e sa cogliere il momento opportuno per l'azione. Così il principe si mette nelle mani di chi riesce a costruire le coordinate per l'azione e indicare quali imprese si addicono maggiormente al principe. Si crea un contratto tra il sapere dello scrittore e il l'agire del principe, fino a creare le condizioni affinché il burattinaio abbia nelle proprie mani il principe burattino, facendogli recitare la parte che ha preordinato. A questo punto il presente, con le sue specificità non esiste più e il passato ne prende il posto. Il principe non si rende conto di essere stato espropriato dell'azione per entrare in un mondo di fantasmi venuti da lontano.

LA MORTE

La forma temporale del principato diventa quella del tempo dell'esistenza. Quando il principe muore avviene quasi un'apocalisse che interrompe qualsiasi continuità e nega il futuro. Ogni morte diventa una nullificazione che porta con sé anche il sistema politico, con il bisogno di iniziare da zero. Il principato nuovo diventa l'esempio di un potere principesco chiuso tra due termini assoluti. La precarietà e l'instabilità contrassegnano il mantenimento di un potere che deve trovare difficili equilibri per stare in auge senza crollare.

Questi stanno semplicemente in sulla volontà e fortuna di chi lo ha concesso loro, che sono dua cose volubilissime et instabili; e non sanno e non possono tenere quel grado: non sanno, perché, se non è uomo di grande ingegno e virtù, non è ragionevole che, sendo sempre vissuto in privata fortuna, sappi comandare; non possono, perché non hanno forze che li possino essere amiche e fedeli. (29)

Un principe in balia di condizioni precarie e impotente porta con sé tutto il sistema sociale nella propria criticità e necessariamente sono ambedue condannati al collasso. Qui la concezione naturalistica dello stato, simile a qualsiasi essere vivente, mostra tutto il limite di un modello che ha in sé le condizioni della propria crisi, nella natura dello stato come in quella dell'albero.

Di poi li stati che vengono subito come tutte le altre cose della natura che nascono e crescono presto, non possono avere le barbe e corrispondenze loro in modo, che 'l primo tempo avverso le spenga se già quelli tali, come è detto, che sì de repente sono diventati principi, non sono di tanta virtù, che quello che la fortuna ha messo loro in grembo, e' sappino subito prepararsi a conservarlo, e quelli fondamenti che li altri hanno fatto avanti che diventino principi, li faccino poi. (29-30)

Questa legge generale è il frutto di un sapere separato che precede e segue il potere del principe, secondo un principio di trascendenza che supera qualsiasi storicità e immanenza del politico. La metafisica della natura è analoga a quella dello stato e soltanto un esperto in metafisica è in grado di comprenderne le leggi. Così Cesare Borgia dipende dalla fortuna del padre e neanche tutta la sua virtù è in grado di riparare la catastrofe della morte paterna. Come si può prevedere la morte del papa?

Dall'altra parte Cesare Borgia, chiamato dal vulgo duca Valentino, acquistò lo stato con la fortuna del padre, e con quella lo perdé; non ostante che per lui si usassi ogni opera e facessi tutte quelle cose che per uno prudente e virtuoso uomo si doveva fare, per mettere le barbe sua in quelli stati che l'arme e fortuna di altri li aveva concessi. (30)

La fortuna non è altro che la variabilità di una legge di natura, che non è a disposizione dell'uomo ma dipende da mille accidenti e da un' imprevedibilità del movimento di trasformazione universale. Pur con tutta la capacità di predisporre l'ordine delle cose il fine non è quello desiderato.

[...] acquistare tanto imperio, avanti che il papa morissi, che potessi per sé medesimo resistere a uno primo impeto. [...] Ma Alessandro morì dopo cinque anni che egli aveva cominciato a trarre fuori la spada. Lasciollo con lo stato di Romagna solamente assoldato, con tutti li altri in aria, infra dua potentissimi eserciti inimici, e malato a morte. (34-35)

Non resta che fermare la catastrofe con un'ipotesi.

Ma, se nella morte di Alessandro fossi stato sano, ogni cosa li era facile. E lui mi disse, ne' dì che fu creato Giulio secondo, che aveva pensato a ciò che potessi

nascere morendo el padre, et a tutto aveva trovato remedio, eccetto che non pensò mai, in su la sua morte, di stare ancora lui per morire. (35)

La forma ironica del discorso mette in evidenza le contraddizioni di chi crede di governare il destino mentre la morte è oltre ogni ipotesi e oltre ogni presunzione. Il sapere sulla morte diventa decisivo per governare tutti gli accidenti della fortuna e dirigere le proprie azioni a quel fine desiderato. Ma il principe questo non può saperlo. Il potere è separato dal sapere perché incarnato in un soggetto che manca di orizzonte adeguato per determinare il proprio agire. Chi possiede soltanto un sapere strumentale sul modo di amministrare la forza e la violenza ma manca di orizzonte metafisico non può orientarsi nel modo di gestire le imprese necessarie a stabilizzare un potere senza che sia messo in discussione dalla morte.

E chi crede che ne' personaggi grandi e' benefizi nuovi facciano dimenticare le iniurie vecchie, s'inganna. Errò dunque el duca in questa elezione, e fu cagione dell'ultima ruina sua. (36)

Come antidoto alla morte del padre avrebbe dovuto ricordare le offese fatte a chi avrebbe eletto il nuovo papa, e provvedere. La morte accade in un mondo di uomini che si comportano secondo i loro interessi. Così della scienza della virtù e della fortuna non resta nulla.

La scissione, fino all'opposizione, tra il sapere dell'intellettuale e il potere del principe si proietta sul futuro e, soprattutto, su quel termine tremendo che è la morte. Questo è il vero sapere che al principe sfugge, conoscere anticipatamente la morte e come determina tutto il destino dell'uomo. Si può trattare di una morte apocalittica che impedisce il proseguo dell'azione oppure la morte gloriosa, è sempre un atto di rottura della continuità che determina l'uscita di scena del principe perché il potere del principe nulla può contro il potere della morte e dei suoi effetti. Così il sapere prende la rivincita sul potere anche perché quel principe nulla può sapere dei giochi di simulazione della scrittura fino a travestire la morte nell'abbaglio della fama eterna. La morte non è altrove ma riguarda proprio quel principe lettore posto davanti allo specchio di un'immagine che abbaglia creando miraggi che accecano.

Questa morte che fa parte del sapere dell'intellettuale può essere manipolata e resa innocua alla coscienza del principe che la insegue come proprie

fine per raggiungere l'aura dell'eroe che si sacrifica per i più alti ideali. E' la fine e il fine del libro, manipolare la coscienza del principe tramite la retorica dell'ideale poetico riconoscendosi in un'epica azione che deve oltrepassare la caducità del tempo. Chi conosce la morte appresa nei libri può confezionarne l'efficacia rivestendola di alte intenzioni. Così il discorso sulla morte diventa il sapere fondamentale perché si può trasformare in potere di seduzione mortale. Così la morte diventa programmabile per logica e retorica conoscendo le azioni e i desideri dell'uomo.

Tutto il gioco di Machiavelli si svolge sulla possibilità di conoscere la morte e sull'impossibilità da parte del principe di governare un'esistenza regolata dalla morte perché è proprio la morte a governare le decisioni ultime. La conoscenza del passato, prossimo o remoto, è decisiva nel regolare l'azione del potere oltre la frontiera della morte. La morte decide per tutti e lo stesso principe si deve arrendere. E' possibile trasformare questo sapere sulla morte in potere di morte? E' possibile indurre la morte volontariamente mascherandola da seducente premio per chi sacrifica la vita? Gli eroi sono il modello di chi volontariamente si dà alla morte per una fama eterna immortalata anche dai poeti. Questa morte dovuta alla fortuna e al caso bisogna revocare includendola nella volontà del principe come un sogno di immortalità. Non la morte casuale e senza destino ma una volontaria per un fine alto, riconoscibile da tutti gli uomini.

LA GUERRA

Da quanto si è detto fino a questo momento e della condizioni esposte da Machiavelli nella formazione del principe, delle condizioni di occupare e mantenere il principato è chiaro che le armi, lo strumento di guerra, sono il fondamento politico per eccellenza. Questa condizione emerge con chiarezza quando lo strumento bellico entra nello statuto del principe per fornirgli quell'identità di base che lo caratterizza nella sua azione propria.

Debbe dunque uno principe non avere altro obietto né altro pensiero, né prendere cosa alcuna per sua arte, fuora della guerra et ordini e disciplina di essa; perché quella è sola arte che si aspetta a chi comanda. (p. 65)

L'esclusiva arte della guerra come sola arte politica è la condizione limite di un mondo che precipita nella sua nullificazione per mancanza di vita civile. Oltre la forza e la violenza della guerra sembra che non vi sia nulla anche perché l'idea di conquista e di mantenimento del potere personale diventa l'unico fine da consegnare al principe. Anche questo modo eccessivo, perché esclusivo, deve fare venire i dubbi sull'opera e sulla sua superficie evidente, perché è la mancanza di fini, oltre il potere personale, a risolvere in modo grottesco la pretesa di ridurre al solo uso delle armi la strategia del principe.

Così l'abitudine mentale alla guerra diventa ossessione esclusiva che passa anche alle altre attività quotidiane purché il principe abbia le armi in pugno.

Debbe per tanto mai levare el pensiero da questo esercizio della guerra, e nella pace vi si debbe più esercitare che nella guerra; il che può fare in dua modi: l'uno con le opere, l'altro con la mente. (p. 66)

Pensarsi continuamente in guerra compone una personalità in continuo agguato contro tutto il mondo e mostra come tutto il mondo non sia che un campo di battaglia nel quale esercitare le proprie virtù guerriere. Come reagiranno i fiorentini la loro città trasformata in un accampamento militare? La città che proprio sotto il principato dei Medici è diventata la città degli artisti, dei poeti e dei filosofi? Sembra proprio un'ipotesi grottesca, da recita carnascialesca. Machiavelli sa come divertire il popolo fiorentino.

LA DISUMANIZZAZIONE

Percorrendo la fenomenologia interna che compone l'immagine del principe non si può non restare a interrogarsi sul perché Machiavelli sia tutto rivolto a formare un'immagine negativa della sua creatura, un'immagine quasi diabolica di un uomo, teso soltanto al male. Di costui si presenta come consigliere.

[...] perché uno uomo, che voglia fare in tutte le parte professione, buono conviene rovinare infra tanti che non sono buoni. Onde è necessario a uno principe, volendosi mantenere, imparare a potere essere non buono, et usarlo e non usare secondo la necessità. (p. 69)

C'è un principio di disumanizzazione del principe, la possibilità di ricostruire una ontologia del male tutta in funzione sua, per potere restare saldamente in possesso del suo stato. Se il principe ha per suo unico scopo e fine, la

conservazione dello stato gli è tutto permesso. Viene meno qualsiasi valore sociale e morale e rimane di lui l'immagine di un solitario senza alcuna sintassi con il resto dell'umanità e con i suoi principi etici. Su questa immagine del principe al di sopra della legge umana sorge sempre il dubbio sulla sua funzione attuale, sul sistema di immagini che scorrono per l'opera, in modo tale da catturarne l'attenzione e la volontà, piegandole al proprio disegno di sottomissione concreta, quando sarà necessario prendere la decisione finale. Machiavelli ha bisogno di costruire lo specchio più propenso a riflettere i desideri innominabili del principe, quelli che una morale comune impedisce di nominare. Soltanto a queste condizioni può pensare un principe totalmente sottomesso ai suoi disegni. Spogliato della comune umanità, il principe non ha più un orizzonte sul quale poggiarsi per riflettere su se stesso e trovare le coordinate per l'azione. La disumanizzazione del principe è la condizione per la sua manipolazione. Chi non può ascoltare se stesso, in quanto uomo fornito di un'etica, rimane solo dinanzi al libro dell'altro che lo conduce, senza poter fare resistenza, alla distruzione di sé tramite una violenza non riconoscibile come tale. Il principe non riconoscendo l'umanità degli altri non è in grado di riconoscere la propria ed accetta la logica nuda dei fatti narrati e pedagogicamente esemplari, che porta alla fine in modo catastrofico, non riconoscendo in sé il fine della catastrofe. Eliminando la capacità di pensare e di fare il bene, rimane sguarnito interiormente e in balia di chi lo vuole strumentalizzare contro se stesso, rendendolo incapace di pensare il bene per sé, mettendosi nelle mani di chi lo sta avviando verso il suicidio.

Mancando la bussola interiore della virtù umana si smarrisce la strada che porta al dover essere per gli altri e alla cecità su di sé. Alla realizzazione dei fini propri. Così il principe viene guidato mentre perde l'autonomia interiore e la responsabilità verso se stesso e gli altri. Così si perde l'orientamento interiore e si segue alla cieca l'indicazione della guida che ha un solo scopo, portare il suo allievo fino al ciglio del baratro e lasciarlo là in balia del suo desiderio di gloria, fino a fargli fare il salto nel vuoto. La gloria e la fama devono accecare il principe vero, quello fiorentino, mentre la virtù ritorna per dare la spinta decisiva per la decisione finale: la guerra al nemico.

Bisogna liberare il principe della propria coscienza per metterlo totalmente nelle mani del consigliere. La coscienza è pericolosa perché può dare

anticipatamente le risposte alle situazioni che si creano e alle affermazioni che si suggeriscono e opporre la propria consistenza morale e religiosa. Ridurre il principe a un automa abbandonato alle parole dell'altro, privo di resistenza interiore. Il principe non deve essere più uomo. L'eterodirezione della volontà mescola ragioni vere e ragioni apparenti creando miraggi di verità per abbagliare una mente non ancora matura e abituata all'autocritica e alla verifica delle condizioni oggettive dell'agire politico.

Così anche la più celebre analogia che investe il principe pone la forza e la legge come strumento di ordine sociale. L'allegoria animalesca che mostra la doppiezza del principe è funzionale a una dimensione ambigua del potere che vive soltanto degli strumenti a disposizione della soggettività per adeguarsi alle circostanze come chi deve difendersi da ogni agguato.

Dovete dunque sapere come sono dua generazione di combattere: l'uno con le leggi, l'altro, con la forza: quel primo è proprio dello uomo, quel secondo delle bestie: ma perché el primo molte volte non basta, conviene ricorrere al secondo. Per tanto a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e l'uomo. (p. 79)

Gli animali non hanno una coscienza ma soltanto istinto e questo principe istintivamente deve sapere le direttive dell'azione senza chiedere il perché. Le virtù umane vengono sostituite da quelle animali.

Sendo dunque uno principe necessitato sapere bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la golpe e il lione; perché il lione non si difende dai lacci, la golpe non si difende da' lupi. Bisogna dunque essere golpe a conoscere e' lacci, e lione a sbigottire e' lupi. (p. 79)

La perdita della dimensione umana riporta il principe a una condizione precaria per un potere che rinuncia a tutte le possibilità di vivere in una comunità di umani.

Ma è necessario questa natura saperla bene colorire, et essere gran simulatore e dissimulatore: e sono tanto semplici li uomini, e tanto obbediscono alle necessità presenti, che colui che inganna troverà sempre chi si lascerà ingannare. (p. 80)

Il principe è ormai dentro un linguaggio che lo tiene prigioniero dell'immagine degradata dell'animale. Sarà proprio questa la strategia linguistica di Machiavelli nella presente opera, proprio per l'effetto alienante che ha su un lettore attento alla propria dimensione umana. Può accettare un tale cittadino di Firenze il governo animalesco del principe? La dissimulazione disonesta maschera le intenzioni e ne rovescia il linguaggio fino ad arrivare al principe come dono e omaggio. Così l'apparenza sostituisce la verità e si pone tra lo sguardo del popolo e la realtà interiore del principe per mascherare ciò che non deve manifestarsi all'esterno.

Anzi, ardirò di dire questo, che avendole et osservandole sempre, sono dannose, e parendo di averle, sono utile; come parere pietoso, fedele, umano, intero, religioso, et essere; ma stare in modo edificato con l'animo che, bisognando non essere, tu possa e sappi mutare el contrario. (p. 80)

Il lettore viene portato nell'altra faccia dell'opera e gli viene rivelata la natura vera del principe e la sua funzione equivoca, adattabile ad usi diversi. Così si compone il mosaico di una personalità perversa, costruita per un mondo scisso, che ha un solo scopo, mentire a tutti per conservare il proprio potere. Sta al lettore scegliere quale faccia è quella originaria e quale fittizia, anche se non deve mai fidarsi di chi può adattarsi una maschera. Chi insegna al principe a dissimulare prima l'ha imparato per proprio conto nella propria pratica intellettuale. Il principio dello svelamento è implicito nella scrittura machiavelliana perché la scrittura deve adattarsi alla doppia faccia del principe e mentire secondo le circostanze. La dissimulazione disonesta di Machiavelli scopre tutte le possibilità di dire secondo doppiezza per nascondere la verità e non rivelare le vere intenzioni. L'intelligenza del lettore ha la chiave per superare i veli della parola. Ma se rimane sulla superficie della scrittura ha tutte le qualità per diventare storico o politico e continuare la mitologia machiavelliana.

IL SOFISTA

Il capitolo ventesimo è importante perché vengono messi in atto alcuni paralogismi che rovesciano la cognizione comune, per teorizzare in modo rovesciato sul comportamento del principe. Machiavelli esibisce un sapere colaudato nel costruire miraggi di verità la cui funzione sofistica è visibile nel

passaggio dalla parola ai fatti. Se la parola ha sempre ragione i fatti possono smentirla. La tecnica della dissimulazione offre gli strumenti per una esposizione dei fatti opposta agli effetti da ottenere, con alcune azioni mirate rispetto all'affermazione discorsiva. La verità, dice Aristotele, è l'accordo tra la parola e i fatti. Ma se questo accordo è soltanto apparente nasce l'inganno. Così Machiavelli costruisce una verità apparente. Può il principe armare il popolo, come proprio esercito invece dei mercenari, con il rischio di avere un nemico armato in casa e fargli la guerra? Questa scommessa tenta Machiavelli, fare armare il popolo dallo stesso principe, in modo da averlo pronto alla rivolta.

Non fu mai, dunque, che uno principe nuovo disarmassi e' sua sudditi, anzi, quando li ha trovati disarmati, li ha sempre armati; perché, armandosi, quelle armi diventano sua, diventano fedeli quelli che ti sono sospetti, e quelli che erano fedeli si mantengono, e di sudditi si fanno tua partigiani. (p. 93)

Si dà per assodato e certo ciò che è soltanto una possibilità mentre si nasconde il pericolo vero, quello di armare un popolo che alla prima occasione si ribella. Così il sofisma regge soltanto perché non viene messo alla prova né ha prove storiche proprio perché per lo più è successo il contrario e il popolo armato ha cacciato il principe. Rimane una pura ipotesi paradossale. Il popolo armato è pericoloso per il principe e per questo motivo sono state inventate le milizie mercenarie, a disposizione assoluta del principe. Basta confrontare con quanto dice lo stesso Machiavelli precedentemente (p. 24) sulla permanenza dello spirito di vendetta e la memoria della libertà. A questo possono servire quelle armi?

A un paradosso analogo si ricorre quando viene proposto al principe di avere molti nemici così può mettere alla prova il suo valore e conseguire la gloria. Siamo già sulla strada che porta al capitolo finale per un'abitudine al nemico in quanto portatore di gloria.

Senza dubbio e' principi diventano grandi, quando superano le difficoltà e le opposizioni che sono fatte loro; e però la fortuna, massime quando vuol fare grande uno principe nuovo, il quale ha maggiore necessità di acquistare reputazione che uno ereditario, gli fa nascere de' nemici, e li fa fare delle imprese contro, acciò che quello abbi cagione di superarle, e su per quella scala che li hanno pòrta e' nemici sua, salire più alto. Però molti iudicano che uno

principe savio debbe, quando ne abbi l'occasione, nutrirsi con astuzia qualche inimicizia, acciò che, appresso quella, ne séguiti maggiore sua grandezza.

(p. 95)

C'è già il miraggio del suicidio all'interno del fumo della gloria e della reputazione. Il nemico rimane un nemico e se è armato è sempre pericoloso. Ogni altro commento è superfluo perché il gioco è troppo infantile per essere preso sul serio. Qualcuno, alcuni secoli dopo, dirà: molti nemici molto onore. Forse il capolavoro tra questi sofismi è il successivo nel quale Machiavelli cerca di offrirsi come amico al nuovo principe fiorentino, lui che era stato oppositore della famiglia dei Medici.

Hanno e' principi, et *praesertim* quelli che sono nuovi, trovato più fede e più utilità in quelli uomini che nel principio del loro stato sono suti tenuti sospetti, che in quelli che nel principio erano confidenti. [...] e loro maggiormente sono forzati a servirlo con fede, quanto conoscano essere loro più necessario cancellare con le opere quella opinione sinistra che si aveva di loro.

(pp. 95-96)

Il cappio delle logiche contorte è pronto per neutralizzare la memoria di un nemico che cova il desiderio di vendetta. Proprio perché è sempre costui a parlare e a rigirare le logiche come meglio crede. Nello stesso modo si può porre il dilemma sulle affermazioni circa l'utilità di distruggere le fortificazioni che difendono da mire esterne. Il capitolo si chiude sulla necessità di non essere odiato dal popolo. Ma se è così, se il popolo può odiare il principe, perché armarlo? Anche le fortezze sono inutili, basta non farsi odiare dal popolo. Con il rischio di trovarsi in casa un esercito nemico, le difese distrutte e un finto amico che offre un'opera come un frutto avvelenato. Il principe è sempre quel bambino iniziale al quale si insegnava a ragionare? Forse, ora avrà imparato e può essere pericoloso. Evidentemente, tutta l'opera è un paralogismo perché ha per oggetto un fine, guidato da un sapere che nasconde le sue vere intenzioni.

Individuando i vuoti di razionalità e le possibili contraddizioni, viene meno la supposta compattezza dell'opera e appare la possibilità di un'altra faccia coperta da quella visibile e apparente. Tutta la scrittura ne è attraversata per dare spazio a quel bisogno di vendetta che solo il principe può compiere

contro sé. Nello stesso modo considerando la scrittura corrente come preparazione all'esortazione finale, risulta la continuità virtuale tra i temi particolari e il finale. E' necessario cogliere questa continuità perché soltanto in questo modo l'unità programmatica appare costruita partendo proprio dal fine. Un testo scritto a ritroso per portare a termine la vendetta personale contro il principe odiato e che deve cadere nella trappola degli specchi approntati per l'occasione, fino a cadere nell'ultimo miraggio di gloria, un vuoto profondo sul baratro della morte.

Nessuna cosa fa tanto stimare uno principe, quanto fanno le grande imprese e dare di sé rari esempi. (p. 99)

L'esempio è continuità di presenza nella memoria delle generazioni. Come è stato fatto nell'opera per gli altri grandi. Così il principe può entrare nell'Olimpo degli eroi. In questo modo il miraggio delle grandi imprese appare costruito per disegnare una strada da percorrere fino in fondo.

LIBERARE L'ITALIA

Il salto conclusivo nell'esortazione a liberare l'Italia è preparato da tutti i consigli rivolti al principe. Nell'esortazione il desiderio dello scrittore si mimetizza in quello che il principe deve fare proprio. Deve desiderare di liberare l'Italia per compiere il desiderio di Machiavelli. Il dualismo implicito in questo desiderio copre quello vero del Machiavelli, sotto il desiderio di gloria apparente che il principe deve realizzare. La gloria ha come prezzo la morte. In questa lettura rovesciata nella quale si cerca di penetrare nei sotterranei della scrittura e della coscienza, i sintomi esterni hanno una funzione di guida nei meandri di una verità impossibile a rivelarsi e ad uscire allo scoperto, per l'oggettiva censura imposta, portare al principe i propri doni e nascondere i propri desideri. Come il cavallo di Troia. Il principe sa che bisogna temere i greci anche quando portano doni?

Quel contratto iniziale tra desideri ora giunge a conclusione e richiede la saldatura del patto. Questa è la natura dell'esortazione, chiede che il desiderio proprio diventi il desiderio dell'altro e lo realizzi perché chi scrive non può andare oltre la parola ed ha bisogno di chi ha il potere affinché diventi azione. All'improvviso il tono si alza ed entra nella scena della scrittura un

personaggio nuovo e inconsueto per Machiavelli, Dio. Per convincere il principe c'è bisogno di un personaggio più autorevole che garantisce la bontà dell'azione, più della fortuna e della virtù, di imporre il proprio punto di vista oltre ogni ragione umana. Oltre c'è un altro soggetto religioso che offre al principe la propria immagine per convincerlo ad accettare l'invito ad armarsi e avviarsi alla difesa dell'Italia, la figura di un redentore necessario come principio di salvezza per tutti. Un salvatore è figura sacrificale e la sua funzione passa per le radici della tradizione cristiana anche se sta nell'ombra ed agisce soltanto da una distanza provvidenziale fino al presente.

Il principe storico e quello virtuale della scrittura si devono incontrare in questa esortazione che invita ambedue a sacrificarsi per la patria. Così il desiderio di morte può uscire allo scoperto e realizzarsi nell'invito mortale alla gloria e alla fama. Il desiderio ama nascondersi, come la verità, e giocare con la doppiezza costitutiva dell'uomo, tra la coscienza vigile e l'inconscio silenzioso della scrittura, per portare a compimento il proprio fine, travestendosi di altre immagini. Si traveste di retorica e può manifestarsi nelle formule linguistiche più eclatanti. Il desiderio di morte non può presentarsi sulla scena della parola con le proprie vesti e trasforma in eroe chi è destinato alla morte per il bene comune. Purché il tiranno muoia può morire anche eroicamente. La morte dell'eroe assolve la morte e lascia un alone di sublime retorica, mediata dal poeta più lirico della tradizione italiana.

L'istigazione alla battaglia nasconde l'istigazione al suicidio eroico per mano del nemico. Nell'ovvietà del topos dell'eroe che muore in battaglia si nasconde il desiderio di morte che muove la penna come se fosse una spada. Machiavelli si inventa anche una patria comune, trovandola nella biblioteca classica dove c'è anche la poesia citata. Già nel capitolo ventiquattresimo aveva progettato un'Italia inesistente, in uno spazio geografico senza alcuna unità culturale e politica. La prospettiva risorgimentale può anche annebbiare la vista ma per la contemporaneità non è più che un nome perduto nel tempo.

Dio lo vuole e il principe non può rifiutarsi. L'allegoria di un'Italia pregnante per avere un salvatore deriva proprio da un immaginario religioso che passa in territorio laico mantenendo intatta la propria funzione.

E benché fino a qui si sia monstro qualche spiraculo in qualcuno da poter iudicare che fussi ordinato da Dio per sua redenzione [...]. Vedesi come la

prega Dio che le mandi qualcuno che la redima da queste crudeltà et insolenze barbare. [...] Né ci si vede al presente in quale lei possa più sperare che nella illustre casa vostra, quale con la sua fortuna e virtù, favorita da Dio e dalla Chiesa della quale è ora principe, possa farsi capo di questa redenzione. (pp. 115-116)

Dio ritorna con insistenza per garantire il tempo e la possibilità dell'azione su un retroterra storico e teologico già consumato.

E benché quelli uomini sieno rari e meravigliosi, non di manco furono uomini, et ebbe ciascuno di loro minore occasione che la presente: perché l'impresa loro non fu più iusta di questa, né più facile, né fu a loro Dio più amico che a voi. (p. 116)

Il vero salto avviene nel linguaggio, l'afflato religioso con il quale si giunge fino a Dio per comprendere il dovere del principe e la missione che gli viene affidata. Anche se non è comprensibile logicamente tutto il percorso di falsificazione si può porre un dubbio sulla sua apparenza ma non sul fine ultimo. Come la retorica religiosa ha soltanto una funzione di copertura per rendere più credibile il gioco e nascondere l'obiettivo vero affidato al principe: suicidarsi. Anche ai miscredenti Dio a volte può essere utile. Così l'immagine di un'Italia di maniera, costruita più dalla letteratura che dalla storia, nel versante dei valori e dei miti autoctoni, regge soltanto se non si guarda oltre la scrittura. Un principe nuovo ed unico per tutti gli italiani è soltanto immaginazione e serve a nascondere al principe designato l'impossibilità del compito richiesto, come i fatti recenti hanno dimostrato. Nello stesso modo l'appello ad unificare le forze rimane un miraggio della stessa retorica ma il principe non deve saperlo. Si tratta oggettivamente di un discorso filisteo approntato per innalzare il tono e l'effetto emotivo e spingere fino in fondo la volontà del principe.

Non si debba, dunque, lasciare passare questa occasione, acciò che l'Italia, dopo tanto tempo, veggia uno suo redentore. Né posso esprimere con quale amore e' fussi ricevuto in tutte quelle provincie che hanno patito per queste illuvioni esterne; con che sete di vendetta, con che ostinata fede, con che pietà, con che lacrime. (p. 118)

Così si consuma nell'immaginazione di Machiavelli quella vendetta aspettando di vedere il principe in arme alla testa di un esercito italiano che non esiste e scontrarsi con un nemico vero più forte e meglio organizzato e che ha già da qualche decennio distrutto il fragile equilibrio fra gli stati italiani.

Il libro diventa un dono mortale. Certamente si tratta di un modo paradossale di giungere fino al principe ed eliminarlo attraverso un libro. Un gioco mentale del quale non si può prevedere il risultato. Sappiamo da altri libri che quella guerra non è avvenuta ma per un intellettuale è importante la sua realizzazione virtuale, dentro i propri desideri e i propri sogni perché il godimento per la morte del principe è il risultato più importante e tutto interiore. La trappola mortale deve funzionare ma il principe non deve sospettare che si tratta di una trappola mortale, l'ultima delle trappole narcisistiche nella quale si celebra la morte dell'eroe. Non è proprio del principe l'eroismo e l'esercizio di quella virtù il cui compito più alto è la guerra? A questo punto il principe addomesticato dalle parole fascinose del poeta scenderà in campo e sarà la sua fine. Così si elimina eroicamente il principe e si instaura la repubblica. Al principe morto andranno gli onori dei posteri che gli dedicheranno monumenti e lodi per il suo sacrificio mentre il popolo si guarderà bene di richiamare qualsiasi altro principe, nel timore di doverne subire le conseguenze e i danni. Ci sarà allora un altro Machiavelli con il suo cavallo di Troia?

La repubblica nasce dalla crisi di follia del principe che ascolta un intellettuale come si ascolta un aduttore. Nasce dal rovesciamento della pedagogia ironica di un intellettuale che non può presentarsi dinanzi al suo nemico con le proprie parole e formula un'immagine grottesca del principe. Questo principe non sa e non può oltrepassare la frontiera delle parole per raggiungere le intenzioni di chi scrive perché proietta la propria presunzione sulla malafede del suo consigliere. Non sa guardarsi da chi lo induce in errore perché non ha una bussola interiore che gli dia il senso di orientamento nella contemporaneità. Soprattutto non ha in sé la regola e la misura della propria azione e può andare alla deriva per una parola che penetra nella sua interiorità buia, sollecitando il peggio di una ragione egoistica che non ha un altro uomo come fine né, tantomeno, il popolo. Il principe che rimane estatico dinanzi allo specchio costruito da Machiavelli, è condannato a morte.

L'immagine complessiva del principe è quanto di più orrido possa rappresentarsi dinanzi agli occhi di un lettore che si fa carico della forma politica per sé in quanto cittadino di un mondo umano. Nella varietà delle forme istituzionali emerge soltanto un uomo assetato di potere, pauroso e diffidente, assetato di potere e teso soltanto al comando incondizionato, senza nessuna idea di governo. Se il compito che Machiavelli si era prefissato, rendere orribile il potere del principe, c'è riuscito. Ma anche il consigliere del principe acquisisce quella maschera e con questa maschera passerà alla storia. Non esiste il fondatore della politica moderna ma soltanto un uomo che cerca nella propria rivincita la possibilità di rifondare una repubblica di uomini liberi. Come può accettare un popolo, come propria istituzione politica, una persona attenta soltanto a se stessa e agli strumenti che le assicurino il possesso del principato? Così nasce la repubblica.

E se il principe resta al suo posto, pazienza. Machiavelli avrà scandalizzato i benpensanti e divertito gli amici e i complici con la sua faccia truce di consigliere del principe. E può esserne soddisfatto. Ma non sa che quella maschera diventerà la sua faccia per secoli. E' la vendetta del principe? La struttura del linguaggio ironico consiste proprio nella sua doppiezza, in modo che si può parlare a chi è in grado di comprenderne la faccia nascosta, leggerne i sottintesi ed entrare nei nascondimenti. Ormai Machiavelli sa che il suo lettore è doppio e il dedicatario non deve leggere la faccia nascosta della sua scrittura ma soltanto subirne l'efficacia.

Antonio Gagliardi

Ricercatore indipendente

Torino

<https://independent.academia.edu/AntonioGagliardi11>

