

OS spettacoli cultura

Ma, dunque, Lutero lo ha mai affisse le sue famose novantacinque tesi sull'indulgenza? O sono frutto di una leggenda le notizie riportate il giorno di Ognissanti del novembre 1517 nella piazza del Castello di Wittenberg a opera del monaco agostiniano, intento a fissare nel portale della chiesa il famoso documento che dette il via alla Riforma? In corso c'è una disputa, forse un po' curiosa, ma non semplicemente erudita.

Come stanno, allora, le cose? La tradizione più nota — quella sancita nei manuali scolastici — ha dato per secoli come fondata l'episodio dell'affissione sulla base di un racconto di Filippo Melantone, amico di Lutero, suo sostanziale successore, estensore della famosa «Confessione Augustana», nella quale, in ventotto articoli, si riassumono i punti sostanziali della posizione luterana. Una testimonianza in apparenza del tutto inoppugnabile. Ma solo in apparenza. Infatti il racconto di Melantone è del 1547 (con Lutero già morto) e Melantone nel 1517 non era a Wittenberg. D'altra parte — si argomenta ancora — Lutero non ha mai scritto o detto in modo esplicito di aver affisso le tesi. E allora? Allora alcuni storici soprattutto di parte cattolica, hanno sostenuto che le tesi non furono mai affisse. La loro affissione, infatti, sarebbe significata l'intenzione di Lutero di aprire su un problema che bruciava una pericolosa disputa pubblica all'università (l'affissione era infatti l'atto ufficiale che ne dava il via), mentre la sua mira era diretta esclusivamente a far conosciuta la sua posizione critica ai superiori, in primo luogo all'arcivescovo Alberto di Brandeburgo, commissario papale per le indulgenze e che più di tutti aveva bisogno del danaro che si stava raccogliendo, per far fronte a un debito di 30.000 fiorini con la banca dei Fugger. Proprio per questo Lutero gli scrisse una lettera con, allegata, le tesi.

Così Erwin Iserloh, il discepolo più famoso di Joseph Lortz — lo storico che ha segnato un punto di svolta nel giudizio cattolico su Lutero — ha negato non solo l'affissione, ma anche la disputa delle tesi. Il giorno della nascita della Riforma sarebbe dunque il 31 ottobre 1517 perché allora «Lutero spedì le tesi sull'indulgenza ai principi elettori competenti, con la preghiera di far smettere l'indegno traffico dei predicatori. I vescovi non reagirono e il monaco fece circolare le sue tesi privatamente. Ma, inopinatamente, esse si diffusero per tutta la Germania, trovando una risonanza quale il Riformatore non si proponeva».

La conclusione che ne ha tratto Iserloh è che se l'affissione delle tesi non ci fu, allora «risulta ancor più chiaro che Lutero non dresse con protervia la rotta verso una frattura con la Chiesa, ma diventò «Riformatore senza intenzione». La colpa, in fondo, fu dei vescovi, che non colsero la possibilità di volgere alla riforma della Chiesa, ma dall'interno, la sfida di Lutero. E in questo contesto di responsabilità, quasi rovesciate rispetto al passato, appare più facile l'abbandono tecnico e la «riabilitazione» del monaco ribelle, anche se ne viene in parte sminuita la sua fama di rivoluzionario anticipatore dei tempi nuovi.

Nel corso delle celebrazioni del quinto centenario luterano, almeno in Italia, si è quasi per scontata la validità delle posizioni dell'Iserloh. Televisione e giornali hanno spesso presentato l'affissione delle tesi come un episodio molto incerto o addirittura leggendario. Ma ecco che un libro da poco tradotto in italiano (H.A. Ober-



Martin Lutero affigge le sue tesi al portale della chiesa di Wittenberg

Lo sostengono alcuni storici che dicono che non voleva affatto rompere con la Chiesa e fondare la Riforma. La disputa è accesa

Lutero non affisse mai le sue tesi!

mann, «I maestri della Riforma», il Mulino edit, ha ripreso, e in termini molto diversi, la questione. In una fittissima e lunghissima nota, posta con voluta modestia a pie' di pagina (ma in verità si tratta di un vero e proprio minisaggio), e senza aver l'aria di voler troppo agitare le acque, Augustinus Obermann, attualmente docente di storia della chiesa all'università di Tubinga, ma che ha già insegnato a Utrecht, Oxford e Harvard, sostiene, con prove e argomentazioni articolate e sette punti, che il racconto di Melantone è del tutto attendibile. Non ci soffermiamo sul particolare erudito del confronto tra i due storici. Diciamo solo che l'Obermann contesta all'Iserloh il suo modo di tradurre la lettera di Lutero all'arcivescovo Alberto, dalla quale si do-

vrebbe invece evincere che l'argomentazione ivi espressa dal monaco avrebbe perduto la sua forza incisiva e il suo rigore stringente qualora avesse lasciato credere che le sue tesi erano destinate soltanto a pochi e in privato. Obermann accenna anche a un atto ufficiale dell'università che confermerebbe la disputa e quindi l'affissione delle tesi come atto necessario e preannunciato e conclude affermando «che le 95 tesi furono affisse e disputate».

Lutero, quindi, torna a essere il rivoluzionario tramandato dalla storiografia illuminista e liberale sulla base del racconto di Melantone. D'altra parte l'Obermann, in una recente intervista, ha dichiarato che se Lutero rinascesse oggi sarebbe costretto a riproporre le stesse domande del 1517 per-

ché niente, nella sostanza, è cambiato. Come dire che la Chiesa deve ancora essere e vangelizzata. E, per di più, la nota erudita sulla affissione delle tesi si trova al centro di un'opera molto importante che si propone di collocare la Riforma nel contesto di un clima intellettuale nuovo, studiato dall'Osservatorio delle università, al cui centro non furono solo dispute metafisiche o teologiche, ma problemi molto concreti, legati allo sviluppo del capitalismo, come la discussione sulla liceità dell'interesse, la lotta intorno all'abolizione delle decime o la drammatica questione della stregoneria.

Su questo terreno, ci sembra, Lutero può uscire davvero dal mito.

Gianfranco Berardi

Oggi siamo certo più abituati di ieri a fare a meno dei cosiddetti «generi letterari»: il secolo diciannovesimo, il grande secolo dell'illuminismo, ci ha lasciato in eredità, se non altro, quel particolare sorriso dell'anima che, rompendo con ogni gerarchia e istituzione, dà sfogo e libertà ad ogni pensiero autenticamente creativo. Ogni impostazione estrema viene bandita. Tolto di dosso il loro peso, lasciamoci libera alla nostra inventiva. Ed è un metodo. Parte da Montaigne ed è giunto almeno fino a Borges: Stendhal, nella prima metà dell'Ottocento, ne era entusiasta: «prendo a caso ciò che trovo sulla mia strada; e fra i primi a comprendere che la realtà in cui s'imbattava era tale da non potersi rappresentare senza un riferimento continuo ai violenti mutamenti dell'immediato passato e senza tentare presagi sugli imminenti cambiamenti del futuro. Tutte le figure e tutte le azioni dell'uomo apparvero così — in lui — su un mutevole sfondo sociale e politico».

Questo avvertimento era necessario per chi si accingesse a prendere in mano la stendhaliana «Storia della pittura in Italia», che gli Editori Riuniti, con pieno merito, ripropongono (o sarebbe meglio dire, riproposte) all'attenzione del lettore italiano (a cura di Bruno Schacherl, prefazione di Argan, traduzione di Gianna Carullo, 458 pagine, 35.000 lire).

Chi s'attendesse una storia della nostra pittura dai suoi albori a Michelangelo, una storia, voglio dire, nel senso di una storia, e non certo, come si direbbe, un'indagine, si troverebbe deluso. Anzi quest'opera di Stendhal, che fu anche il suo primo libro, è forse la più malfamata. Incompleta, sproporzionata, scollata, senza disegno storico, plaggiata, appesantita da continue digressioni, sconnessa. Da un punto di vista scientifico-academico, una vera provocazione. Ma il punto di vista scientifico-academico è quello della capacità professionale. E come si può, alla lunga, prendere sul serio una cosa tanto materiale come il lavoro professionale e specialistico?

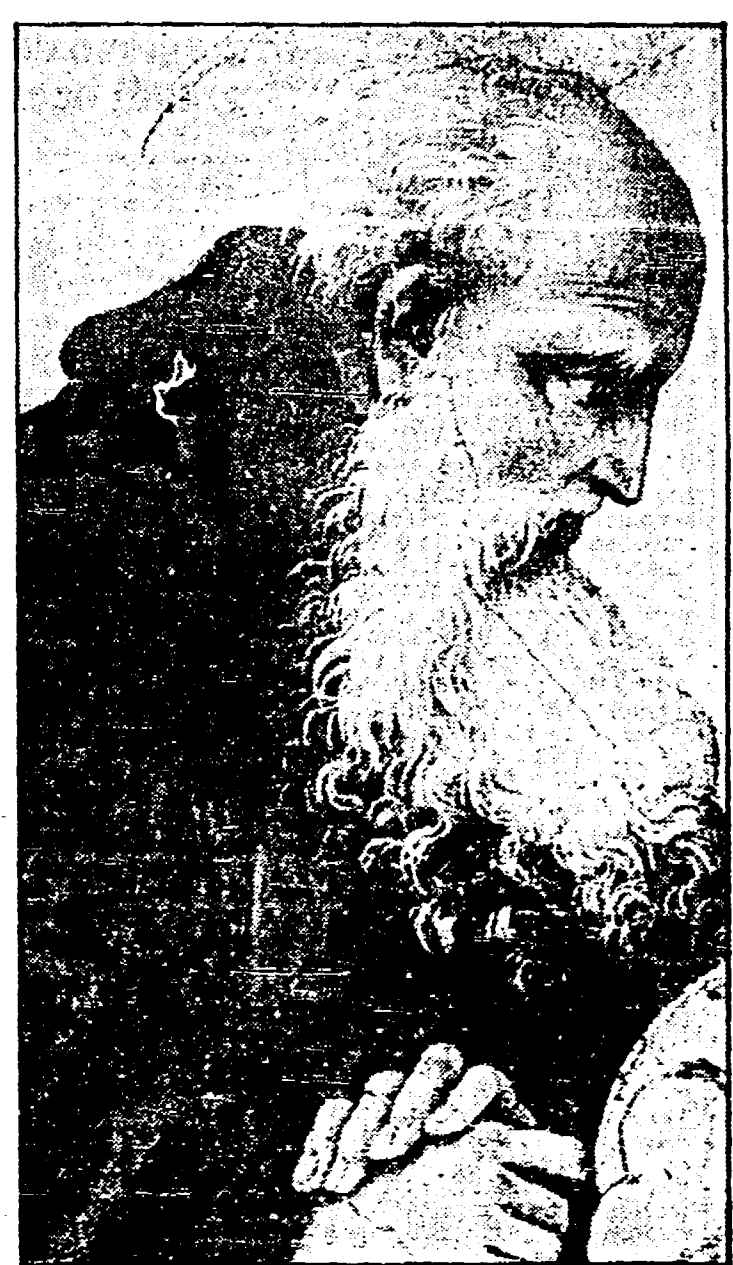
Amore, musica, passione, intrigo, eroismo: queste, per Stendhal, sono le cose per le quali vale la pena di vivere. È il punto di vista dell'aristocratico che non vuole e non può diventare un borghese del secolo diciannovesimo. Egli stesso lo ripete sempre: «Ho avuto il raro piacere di fare tutta la mia vita ciò che mi piaceva». Amò la grazia, la sensibilità, lo spirito, ebbe una ripugnanza senza uguali per i guadagnatori di denaro. Visse nell'età della Rivoluzione ma fu fondamentalmente un prerivoluzionario. Anche per questo il suo «esprimi» il suo spirito critico si tramutano facilmente in paradossale amaro e vulnereante:

Finalmente ora il pubblico può disporre della «Storia della pittura in Italia» di Stendhal, riproposta dagli Editori Riuniti. È un ritratto «passionale» dei caratteri del nostro popolo



Ritratto di Filippo Lippi e in basso particolare del tabernacolo di S. Margherita.

Italiano è bello



una galezza che fa paura. E con questi presupposti — Intelligenza, ironia, spreghiatezza, passato e futuro a confronto — che solo si può leggere; godendone come poche volte accade con siffatte trattazioni, questa straordinaria «Storia della pittura italiana». Lo scrittore l'ha popolata dei suoi eroi; li ha seguiti nel loro successo e nelle loro avventure; ne ha ammirato l'energia e la capacità di dominio; ha vissuto con loro i loro cari sogni, il silenzio della loro felicità o quello della loro sventura. Nel racconto delle agitate vicende sentimentali di Blanca Cappello o di Filippo Lippi c'è già il futuro maestro che si rivolgerà di lì a poco all'analisi del cuore umano, un esame completamente informato alla psicologia classica moralista, e non all'indagine o all'intuizione di forze storiche.

Già nelle «vite» di questi artisti senti palpitar tutti quei motivi razionali, empirici e sensuistici che renderanno immortali i Julien Sorci o le Matilde de la Motte. L'individuo, l'uomo singolo, l'artista non come prodotto di una situazione storica, ma come atomo in questa situazione. L'artista come lui stesso, Henri Beyle, col suo disagio di sentirsi dentro un mondo e con la coscienza di non appartenerci e di non avervi in posto.

E di qui, allora, la spinta verso una ricerca, dal passato e dal presente, verso il futuro. Se una cosa colpisce, in questa «Storia» della nostra immortale pittura, è l'assoluta mancanza di idolatria per il «bello classico», sul

quale essa pure si fondò e si realizzò. Anzi: tutto il libro, con le sue divagazioni, le sue digressioni, le sue considerazioni in apparenza tanto arbitrarie e capricciose, tende a un fine preciso, e che, in tempi, persino arduo: la coraggiosa difesa dell'ideale «moderno» della bellezza.

E qui che Stendhal sente tutto l'impegno del suo lavoro, ed è qui che fa convergere, per così dire, tutta la sua poetica. Il bello antico si distingue per la sua forza; quello moderno, per la sua grazia. All'antichità si fonda sull'immagine del divino — il dio forte, giusto e immortale — è succeduta l'età dei moderni, fondata sull'umano, sul ragionevole e sullo spiritoso. Avrà perduto l'aria di forza di un tempo? Ma ne avrà acquistata una di nobiltà e di ragionevolezza sicuramente superiore. Anche i moderni amano il coraggio; non vogliono che sia l'unica qualità dell'antichità, e esso si riveli solo in caso di bisogno. Perché? Perché è proprio questo — questo del coraggio ad ogni costo — il grave difetto delle corti millitari.

«Crede che aspetti un decreto per pensare», diceva una battuta inaspettata di un commediografo che non amava troppo la nuova divinità scolpita da Canova, e Stendhal — che se avesse dovuto presentare un uomo a corte lo avrebbe voluto con la fisionomia di Voltaire — fu forse uno dei pochi a capire quel che si può nascondere dietro l'ideale della forza rappresentata nel Dio vigoroso e sublime: l'inferno.

Ugo Dotti

Qual è il compito di un traduttore? Giovanni Giudici ha risposto immedesimandosi nell'opera di Puškin; anzi, si è addirittura appropriato di quel romanzo in versi fino a sostituire l'autore...

Un poeta ha «rubato» l'Onieghin

Quando una traduzione di poesia diventa, da semplice traduzione, un testo poetico in sé?

Si può supporre, genericamente, che questo avvenga quando a tradurre sia un poeta. Ma è un'ipotesi troppo semplice. In realtà, anche un poeta può tradurre un altro poeta in modo corretto, «neutro», rendendo un servizio al lettore ma non facendo progredire in alcun modo né il progetto espressivo che gli sta a cuore, né l'immagine della poesia del suo tempo. Occorre, perché il «salto» si determini, qualcosa di più specifico e, forse, di più fortuito per esempio, un incontro che sia anche uno scontro, una sovrapposizione perentoria, violenta, del linguaggio del poeta traduttore a quello del poeta tradotto.

A questo punto, la traduzione sarà ascrivibile alla traduzione dell'Eugenio Onieghin di cui Giovanni Giudici ci dà ora presso Garzanti (a distanza di qualche anno dalla prima edizione) una nuova stesura profondamente ripensata e rielaborata?

La risposta, devo dire, è tutt'altro che facile. Già il primo, vistoso indizio esterno — la decisione di Giudici

di figurare, sin dalla copertina, non come il traduttore dell'opera, ma come l'autore di un libro che si intitola «Eugenio Onieghin di Puškin tradotto in versi italiani» — è un segnale variamente interpretabile. Si tratta, non c'è dubbio, di un gesto di appropriazione; ma volersi appropriare di qualcosa, oggetto o creatura, non è forse soprattutto un sintomo di desiderio? Volere che l'altro sia nostro non vuol dire, in fondo, voler essere l'altro? È il massimo della «fedeltà» non consiste proprio nello scambio dei nomi, delle parti?

Non voglio ledere il lettore con distinzioni capillari e perplessità labirintiche. Conviene, tutto sommato, attenersi ai fatti; e i fatti, qui, mi sembrano eloquenti. È un fatto che Giudici ha tradotto gli ottanta e passa versi del capolavoro di Puškin rispettandone rigorosamente la peculiare struttura strofica: quattordici versi suddivisi in tre quartine, ciascuna delle quali con un suo diverso e autonomo sistema di rime (rime alterne, rime baciate, rime incrociate), e in un distico finale, che ha un valore stilistico e semantico affine a quello degli ultimi due versi dell'ottava aristoteica. E un



Alexander Puškin

giudice di Giordani ha usato tutte le risorse della sua sapienza e immaginazione formale per ricostruire (con rime effettive o con rime «alluse») il complesso gioco di rime dell'originale.

Insonima, dal punto di vista della strumentazione tecnica, non c'è il minimo dubbio: Giudici è stato mosso, in primo luogo, da un intento di fedeltà. Che la fedeltà, poi, assuma non di rado aspetti di trasgressività apparentemente beffarda o, se si vuole, parodistica, non sposta il problema; si tratta, in sostanza, di ulteriori accorgimenti tecnici. Se, al posto di una rima ricca, troviamo spesso una rima povera o puramente grammaticale o una semplice assonanza, questo non significa che Giudici voglia «abbassare» il tono della sua fedeltà; significa, probabilmente, che il rispetto pieno della norma avrebbe provocato un troppo grave sacrificio della fedeltà al racconto o all'immagine, o — più probabilmente ancora — che egli ha voluto «velare», rendendoli in qualche misura rauchi e obliqui, gli effetti della pronuncia per addeguarli alla sensibilità di un lettore avvezzo all'eterodossia della poesia contemporanea, così

come si coprono con un velo o un panno, materialmente, timpani e trombe per smorzarne la sonorità.

Ancora un'osservazione a proposito della fedeltà tecnica. Se si confronta la traduzione di Giudici con la pur meritoria traduzione in versi curata da Ettore Lo Gatto, mi sembra difficile non avvertire lo scarto, non soltanto qualitativo, ma proprio di corrispondenza e adeguatezza specifiche, che corre tra le due, a tutto vantaggio del lavoro di Giudici. Sebbene la traduzione (in endecasillabi accuratamente rimati) di Lo Gatto sia assolutamente inospettabile di intenzioni ironiche o parodistiche, e quella di Giudici sia invece continuamente e seriamente percorsa da ammiccamenti e brividi, non c'è dubbio, a mio avviso, che a risultare «carnaturale», nella sua compattezza marmorosa e «naive», sia proprio la prima; se è vero che caricatura è ciò che deforma, per eccesso di fissità e di incisività, la purezza e la nobiltà di una fisionomia (in questo caso, di una fisionomia stilistica) e non ciò che la intrinsecamente salda dietro e attraverso un sistema di cancellature, smottamenti e tremori.

Ma è tempo, ormai — dopo aver accertato, o tentato di accertare, le principali modalità dell'operazione, e avere implicitamente assegnato il testo italiano che ne risulta alla seconda delle due categorie descritte all'inizio, quella della immedesimazione, del ritratto-autoritratto — è tempo, dicevo, di accennare a quali siano la portata e il senso di questo eccezionale «transfer traduttoreio».

gradatamente in poeta che mette originariamente a frutto la potente ambiguità naturale del linguaggio.

Ebbene, il lavoro sull'«Onieghin» s'accompagna e s'intreccia in maniera essenziale e illuminante al complesso di questo processo e ne costituisce, in qualche modo, un documento.

Il secondo aspetto è strettamente legato al primo: l'«Onieghin» di Puškin appartiene. Come è noto, oltre ad essere il più bel romanzo in versi della letteratura moderna, l'«Onieghin» è anche, in certo modo, il capostipite del romanzo russo dell'Ottocento, cioè di una delle più grandi stagioni che l'arte di raccontare, in profondità e in estensione, il mondo e l'anima umana abbia mai conosciute. In questo senso, «riappropriarsi», secondo l'ipotesi avanzata all'inizio, dell'«Onieghin» significa anche, per un poeta di oggi, dare o ridare spazio e fiducia alla possibilità del «racconto», così accuratamente negata o rimosca da tutte le principali poetiche, e scuole poetiche novecentesche. Facendo e proclamando «suoi» gli otto capitoli dell'«Onieghin», sottoscrivendo col proprio nome la storia di Eugenio, di Tatiana, di Olga, di Lienski, è come se Giudici lanciasse un'eccitante sfida di orizzontalità e di trasparenza a quanti credono che la poesia non possa essere, oltre che un'arte di illuminazione, lanciando trivellazioni verso l'alto o verso il basso, di incursioni in velocità supersonica nell'oscuro sottosuolo delle parole.

Giovanni Raboni