

A Bruxelles

Tognoli davanti alla commissione cultura della Cee rilancia l'idea di un cinema europeo E da dicembre il piano Media non è più sperimentale

Berio

ha aperto la stagione dell'accademia Santa Cecilia con l'antiopera «La vera storia» composta sui testi di Calvino e cantata da Milva

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI

Michelangelo, la salvezza

«L'arte è sempre stata una metafora della morte, fin dal Rinascimento» Giulio Carlo Argan ci parla del suo saggio dedicato al grande pittore e architetto

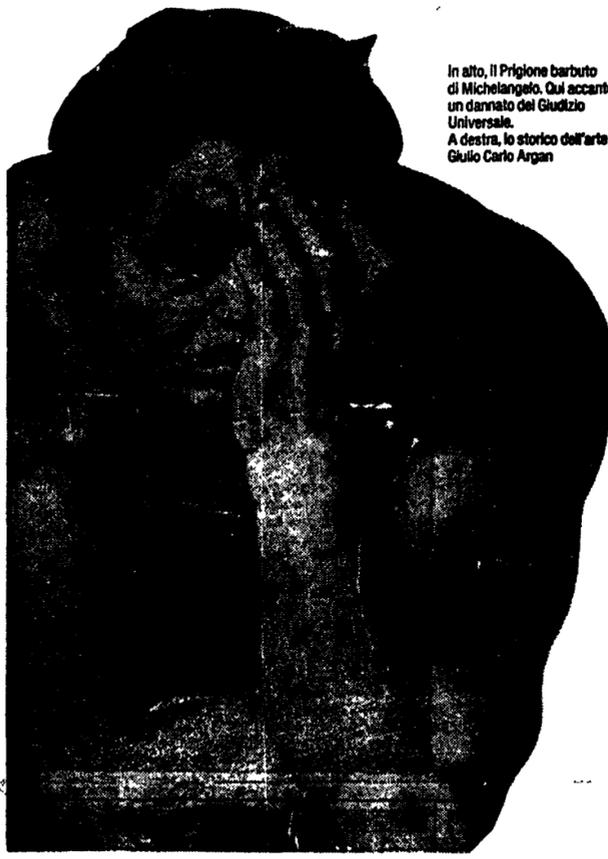
GABRIELLA MECUCCI



ecoglie benissimo il problema principale dell'epoca: difendere la chiesa di Roma dall'eresia protestante. E che fosse così è dimostrato da un fatto: su quella parete c'era già un dipinto, una stupenda Assunzione del Perugino. Perché il Papa decise di farlo cancellare? Perché quell'immagine non rappresentava il tormento che la chiesa stava vivendo: la prima metà del Cinquecento non è un momento in cui tutti i salmi finiscono in gloria, finiscono al contrario in invettiva, in angoscia. E Michelangelo traduce in immagini l'invettiva, la minaccia, l'angoscia. Paolo III comprese subito il pericolo luterano. Quell'eresia poneva tre problemi di enorme portata. Il primo riguardava l'immoralità e la corruzione delle gerarchie ecclesiali. Il secondo era di natura squisitamente dottrinale: si salva solo attraverso la grazia di Dio, viene indebolito il ruolo della Chiesa come sculetta per andare in Paradiso. La terza questione infine era politica: far fronte al pericolo proveniente dalla Germania, dal

nord dell'Europa, entrando in rapporto con l'imperatore Carlo V. Da questa lucida analisi il Papa trae il convincimento che occorre separare il potere politico pontificio da quello apostolico. Ed ecco sorgere, sempre per mano michelangiologica, l'immagine fisica di questa separazione: il Campidoglio. E questa la ragione per cui nasce quella meraviglia, non certo per nobilitare l'amministrazione civica romana, che non era nulla di più glorioso di quello che è adesso. Tu defilaci l'arte di Michelangelo come arte della morte. Perché? Il mio principio come storico dell'arte non è tanto capire che cosa abbiano pensato gli artisti quanto ciò che fanno pensare a noi. Uno dei problemi salienti dell'arte, da Hegel in poi, è quello della morte dell'arte. Cioè di una sostanziale incompatibilità dell'arte con la cultura borghese, con l'idea di sviluppo che era il principio base della borghesia. Col tempo abbiamo visto diventare sempre più difficile il rapporto fra arte e borghesia,

anche se da entrambe le parti c'è stato un tentativo di comporre questo disidrio. Ora il conflitto mi sembra insanabile perché la cultura della borghesia è diventata quella dell'informazione di massa, ed è difficile conciliare l'informazione di massa con la comunicazione intersoggettiva, tipica dell'arte. Non voglio escludere a priori che anche questa società possa elaborare una propria estetica, ma non avrebbe più nulla a che fare con quello che storicamente è stata l'arte. Cioè pone un grande interrogativo: che cosa è stata l'arte? Io rispondo che è stata, in tutta la sua storia, la metafora della morte, che con la sua presenza visibile e non verbalizzata dava significato alla vita. Questa, dunque, era proprio l'idea che Michelangelo aveva dell'arte. Non è così? Sì, Michelangelo è stato il primo a collegare coscientemente il problema dell'arte con quello della morte. Viveva in un'epoca chiamata Rinascimento e che già allora veniva considerata come un risveglio: riavvio, cioè, dell'an-



In alto, il Prigione barbuto di Michelangelo. Qui accanto, un dannato del Giudizio Universale. A destra, lo storico dell'arte Giulio Carlo Argan



Michelangelo si oppose fermamente non potendo sopportare, da buon repubblicano, che nel luogo del potere politico si mettesse come simbolo la statua di un imperatore. Naturalmente non la spinò, ma escogitò un sistema per attenuare il valore di quel simbolo: disegnò sul pavimento della piazza l'universo, cercando così di depolitizzare la scelta papale. buttandola - diremmo oggi - in cosmologia. Perché, ad un certo momento della sua vita Michelangelo da pittore e scultore qual era scese a diventare architetto?

grosolano da un prete siciliano. Michelangelo entra nella chiesa e non ci fa niente. Sposta l'ingresso e l'altare sul lato corto e scrive sulla parete: «Quod erat idolum nunc est templum virginis». Un gesto che lancia un chiaro messaggio: l'artista non deve più fare o costruire niente, gli basta avere un pensiero. Come giudicare questo comportamento? Nel mio libro rispondo con un interrogativo retorico: estrema umiltà o luciferina superbia?

Lo fa perché l'architettura non è rappresentazione, non contiene cioè l'elemento evasivo e metaforico della figurazione. È una tensione diretta verso il divino senza la mediazione dell'immagine. Del resto lo scrive lui stesso in una poesia: «che vale voler far tanti fantocci...». Anche in questa fase della sua vita e della sua opera emerge l'idea della morte: il Campidoglio come morte dell'antichità, San Pietro come morte cristiana, cioè come salvezza. Negli ultimi vent'anni non dipinge e non scolpisce più, si limita a progettare. L'unica opera che fa eccezione è la Pietà Rondanini, che realizza come un diario della sua morte. Infatti è una statua che nel momento della morte reale dell'artista avrebbe dovuto teoricamente crollare, sgretolarsi. Ma l'idea più chiara di come Michelangelo, verso la fine della sua vita, intendesse il ruolo e il lavoro dell'artista si ha quando gli viene chiesto di fare la chiesa di Santa Maria degli Angeli, che era il tempio delle terme di Diocleziano, adattato a luogo di culto in modo piuttosto

Dopo di lui non nacque una vera scuola michelangiologica. Ci furono alcuni architetti come Vignola o Giacomo della Porta che continuarono la sua opera, ma furono poca cosa. I primi a sentire che Michelangelo era un problema aperto sono stati prima Caravaggio e Carracci, alla fine del Cinquecento-primi del Seicento, poi, vent'anni dopo, Borromini e Bernini. Bernini spalancò piazza San Pietro quasi senza pensarci. Costui il tempio della chiesa trionfante, della chiesa ubi et orbi. Borromini, come del resto aveva già fatto Caravaggio, intuì il senso tragico dell'arte michelangiologica, il senso di morte che aveva dentro di sé e lo portò alle estreme conseguenze in un'architettura che non aveva più niente di rappresentativo, ma che era solo ornamento. Un inno purissimo al divino. E chi può aver mediato il trapasso fra Michelangelo e Borromini, pur non avendo con loro alcun rapporto? C'è un solo grande artista che può averlo fatto: El Greco.

Alla ricerca di una traduzione per i nuovi linguaggi

Un premio appena nato, dedicato alla riscrittura delle opere attraverso lingue diverse, rimette in discussione un mondo fermo a vecchi modelli: vediamo perché

BENEDETTO MARZULLO

ROMA. Con disarmante familiarità, il capo dello Stato ha consegnato, al Quirinale, i premi nazionali per la traduzione. Un istituto nuovissimo (a cadenza annuale), cui ha concesso l'Alto patronato. Francia, Germania, Spagna dispongono di modelli analoghi, consolidati. La personalità di alcuni premiati (Jacqueline Risset traduttrice di Dante, l'editore Wagenbach, Oreste Lionello) ha fatto premio sull'evento: il traduttore, la peculiarità delle opere tradotte, o la singolare specie dell'operazione (il doppiaggio del film di Woody Allen) hanno ricevuto comprensibile risalto. La iniziativa non è esauriente, tuttavia, nei suoi esiti, pur accattivanti. Si inserisce, infatti, in un meritorio progetto del ministero dei Beni culturali, della sua intelligente Divisione editoria. Costituisce la facciata di più ampia strategia, volta alla «pro-



Il Dante di Jacqueline Risset ha vinto il premio per le traduzioni

zione di questo universo: privilegiata, quando non esclusiva, ambigua, vanitosa. Saggistica, opere scientifiche, istituzioni legislative, amministrative, diplomatiche, comunque operative, godono (si fa per dire) di riconoscimenti ancora più avari. Con apparente paradosso, Giuliano Toraldo di Francia (nella Commissione istruttrice di questi premi) ha proposto

di punire i traduttori scientifici, escludendone ad ogni buon conto gli editori. In genere non più che abili imprenditori. Una «mozione», quest'ultima, che Inge Feltrinelli (a titolo personale nella medesima Commissione) si ostina a ribadire: nei confronti di ogni editore. Disponendo di quattro premi minori (da cinque milioni), i maggiori sono di venticinque

mabile, un modello di «antitraduzione», a Federico Masini (un giovane sinologo, che opera anche in ambito diplomatico), alla imprevedibile, provocatoria Editrice «e/o», ma non ultimo ad Alfredo Suvero («traduttore» delle imperiose voci del «Dizionario scientifico e tecnico» MacGraw-Hill/Zanichelli). Siffatti riconoscimenti indicano una linea, che si propone di spostare interesse e sollecitudine su questo

misconosciuto universo, solo in apparenza precario, dalla sostanza modernamente aleatoria, che del resto già si identifica con il futuro della traduzione. Il traduttore manca di uno «statuto», giusto come la traduzione: non soltanto normativo, ma epistemologico, accademicamente predisposto, istituzionalmente. Abbiamo, nei pertinenti settori, Università (dedicate persino all'Orien-

te), specifiche facoltà (sette), corsi di laurea («quarantasei»), Istituti superiori («per interpreti e traduttori»). Si ha l'impressione, tuttavia, che i loro contenuti non si distinguano troppo da quelli delle comuni facoltà umanistiche. Non si pongano il problema, sia linguistico che culturale, squisitamente politico e sociale (perché relazionale), e di conseguenza professionale, del «comunicare»: anche con altri ed ormai

diliganti mezzi. Non forniscono strumenti adeguati ad uno specifico, fruttuoso addestramento. Su questi baluginanti nodi si sforzano di riflettere i premi nazionali per la traduzione e quanti vi sono coinvolti. Sono alla ricerca di più appropriate focalizzazioni, della ristrutturazione e moltiplicazione di quegli Istituti, su cui unicamente poggia il futuro della traduzione, la dignità dei traduttori.

Zanichelli advertisement: Voi speriamo che ve la caviate. E con l'aiuto di Zanichelli senz'altro ce la farete. Con Odd Pairs & False Friends e Bugs & Bugbears, due opere che vi segnalano le ambigue affinità tra italiano e inglese guidandovi attraverso pericoli e difficoltà. Les Faux Amis aux Agnets vi rivela tutte le insidie del francese e Falsche Freunde auf der Lauer fa cadere definitivamente ogni muro d'incomprensione fra italiano e tedesco. Parola di Zanichelli. L'Unità Martedì 30 ottobre 1990 17