

La raccolta di scritti brevi con cui vogliamo far festa a Giuliano Campioni in occasione del suo settantesimo compleanno non è il manifesto, sia pure plurale e colorato, di una scuola, ma qualcosa di più: la manifestazione di una rete di amicizia fatta di scambi scientifici, di convergenze metodologiche, di rispetto della pluralità delle prospettive e di comune volontà di alimentare un dialogo che traversa le nazioni, le scuole, le sensibilità personali. Questo dialogo è prevalentemente incentrato su Nietzsche perché, grazie all'impresa di Colli e Montinari e al lavoro di Campioni e dei suoi allievi, la scuola italiana è naturalmente al centro della ricerca internazionale sul filosofo, anche se la sua centralità non funziona per egemonia, ma per spirito di emulazione e di superamento in un contesto felicemente multilaterale. Tuttavia gli scritti qui raccolti non riguardano soltanto Nietzsche, ma più in generale i temi, i filosofi e i periodi storici a cui Giuliano Campioni si è interessato nella sua attività di studioso e di insegnante: Schopenhauer, Wagner, Renan, Burckhardt, la politica, l'etica, la psicologia, la musica...

Questo volume è dunque un omaggio a un maestro. Tuttavia, gli amici e gli allievi che nel tempo sono diventati amici sanno bene quanto Giuliano Campioni ritenga improprio ed esagerato, se non addirittura assurdo, che lo si consideri tale. Per questo spesso si trovano a chiamarlo maestro per scherzo, costretti a ricorrere all'oraziano *ridendo dicere verum*. Si può pensare al maestro come a una figura che orienta e guida ma anche che controlla e condiziona; come a un'autorità che si può trasformare talvolta in un vincolo e in un freno; una personalità da cui si dipende e da cui non ci si riesce a distaccare. Ma lo si può pensare anche diversamente: come un punto di forza in mezzo ad altri punti di forza, come una leva in grado di schiudere aperture e generare prospettive, come uno snodo nella rete di relazioni che si distende tra passato e futuro.

€ 28,00



ETS

Prospettive Omaggio a Giuliano Campioni

Prospettive

Omaggio a Giuliano Campioni



a cura di

Paolo D'Iorio, Maria Cristina Fornari,
Luca Lupo, Chiara Piazzesi

con la collaborazione di

Gianfranco Ferraro, Pietro Gori, Carlotta Santini

Edizioni ETS

Prospettive

Omaggio a Giuliano Campioni

a cura di

Paolo D'Iorio, Maria Cristina Fornari,
Luca Lupo, Chiara Piazzesi

con la collaborazione di

Gianfranco Ferraro, Pietro Gori, Carlotta Santini



Edizioni ETS

Il pulpito di Nicola Pisano Borchardt, Nietzsche e la traduzione come metafora stilistica

Vivetta Vivarelli

Vorrei prendere le mosse per alcune considerazioni sulla traduzione come metafora nella storia dell'arte o, se vogliamo, sulla tendenza a leggere le opere d'arte come testi letterari, da una singolare descrizione di Rudolph Borchardt, il quale nel 1932 dedica a Pisa, città «che si nega al mutamento», un lungo saggio con un motto di Arnaut Daniel: «mas mi non camja temps ni luocs»¹. In questo libro, uscito in Italia col titolo *Pisa. Solitudine di un impero*², Borchardt assegna e riconosce alla città che ha «espresso e tradotto in pietra il suo lascito spirituale al mondo» (*Prosa* III, p. 166), un ruolo cruciale nel progetto di una «monarchia universale tedesca». Come scrive nella sua densa introduzione Marianello Marianelli, il principale traduttore e interprete di Borchardt in Italia, «nemmeno Roma ha avuto da uno straniero il privilegio di una reinterpretazione così organica e insieme fantastica quanto Pisa», che in questo libro diviene «protagonista di un'avventura metastorica»; e rileva come per Borchardt «dall'architettura arcaica pisana derivò il "grande stile" che Nicola, partendo da una traduzione letterale dei modelli classici, maturò poi nella scultura»³. La Pisa ghibellina del tredicesimo secolo costituisce per Borchardt, insieme all'Italia meridionale di Federico II di Svevia e alla Provenza, «uno spazio culturale chiuso». E la Provenza è per lui un

¹ R. Borchardt, *Pisa. Ein Versuch*, in Id., *Prosa*, hr. v. M.L. Borchardt unter Mitarb. v. E. Zinn, Klett, Stuttgart 1960, pp. 114-234; d'ora in poi citato come *Prosa*, più il numero del volume e l'indicazione di pagina. Su questo saggio si veda anche A.M. Kosegarten, *Pisa und die Pisani in der Sicht Rudolf Borchardt*, in *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, hr. v. E. Osterkamp, De Gruyter, Berlin/New York 1997, pp. 210-31.

² R. Borchardt, *Pisa. Solitudine di un impero*, trad. di M. Roncioni, introduzione di M. Marianelli, Nistri e Lischi, Pisa 1965. A Pisa e al suo paesaggio Borchardt dedica anche un saggio uscito in italiano nel 1934 (R. Borchardt, *Pisa e il suo paesaggio*, Atlantis, Zurich 1934).

³ R. Borchardt, *Pisa. Solitudine di un impero*, cit., p. XIX.

anello di congiunzione stilistico tra Pisa e la corte federiciana: «l'anello tra Grecia e Provenza si salda nella gemma pisana». In particolare l'eccentrica città toscana viene accostata alla cultura provenzale in un'orazione del 1928 significativamente intitolata *Arnaut Daniel e Giovanni Pisano come creatori della moderna forma mentis europea*, nella quale Borchardt tratteggia e prospetta un grandioso quadro storico in polemica contrapposizione col primato di Firenze e della civiltà rinascimentale.

Il Rinascimento come profonda cesura storica, perno e punto di svolta della storia italiana, età «più presupposta che studiata» è, agli occhi di Borchardt, un'invenzione di Jacob Burckhardt. Lo storico svizzero avrebbe, «cosa che oggi non sa più quasi nessuno, non solo illustrato [...] ma enunciato e addirittura creato per primo il concetto storico di Rinascimento come spazio culturale umano onnicomprensivo e unitario», un concetto sostanzialmente ignoto tanto a Goethe e Schiller quanto a Herder o ai romantici tedeschi, i quali conoscevano tutt'al più solo una rinascita degli studi dell'antichità o un secolo di grandi modelli italiani nelle arti figurative (*Prosa* III, p. 72).

Come è stato osservato, Borchardt sposa nella sua «restaurazione creatrice» la «*causa victa*», ovvero la causa degli sconfitti, ma anche delle possibilità storiche irrealizzate, delle attese di futuro nel passato: «solo ciò che non è interamente accaduto, solo ciò che è stato appena adombrato, il non divenuto [...] è l'alimento più puro di Clio» (*Prosa* II, p. 107), scrive il conservatore Borchardt in singolare sintonia col pur diversissimo Ernst Bloch, il filosofo dei fermenti repressi nel passato. In una lettera a Werner Jaeger, Borchardt riconduce l'intera sua attività di traduttore, interprete e editore alla ricostruzione di «frammenti di una storia universale della «*causa victa*»⁴. Il termine desunto da Lucano («la causa dei vincitori piacque agli dei, ma quella dei vinti a Catone»⁵), come spiega Ernst A. Schmidt, ricorre ben due volte nel libro su Pisa, in particolare in un passo nel quale «la «*causa victa*» aleggia nel suo empireo con il sorriso delle Madonne di Giovanni Pisano», le quali abbassano lo sguardo verso l'umana debolezza, verso il vincitore (*Prosa* III, p. 165; p. 128; p. 201). Tale «sorriso pisano, misteriosamente inafferrabile», viene paragonato a quello ellenico (probabilmente quello dei *Kouroi*), nel quale pare raccogliersi «un'antichità senza tempo» e «un'esperienza del mondo che a questo ha volto

le spalle» (p. 165). Peter Sprengel, in una recente monografia⁶, sottolinea il fatto che attraverso Pisa e le città italiane Borchardt adombri la «storia immaginaria delle possibilità non realizzate, nella quale gli sconfitti diventano i vincitori».

Borchardt condivide con Nietzsche un importante apprendistato alla grande scuola filologica di Bonn: al pari del filosofo, legge la realtà, in questo caso i monumenti e le opere d'arte, come testi letterari. La cosa che colpisce di più nel virtuosismo delle sue considerazioni stilistiche è il continuo innesto del linguaggio letterario in quello delle arti figurative e l'insistita intersezione tra i due ambiti. La «traduzione», termine centrale anche per Nietzsche in quanto legata a un modo diverso di interpretare le cose o leggere la realtà (basti pensare alla ricorrenza di termini che questi adopera soprattutto a partire dagli anni '80 come «*um-deuten*», «*um-lernen*», «*um-denken*», «*um-taufen*»), diventa pertanto il perno di continui scambi tra culture diverse. In particolare il pulpito di Nicola nel battistero di Pisa, «la prima grande arte figurativa in Italia, anzi l'unica grande di tutto il suo Medioevo», si presenta a Borchardt come «un'opera di traduzione tardo-gotica da una lingua all'altra». Partendo da un fatto che parrebbe accertato, ossia che Nicola sia di origini pugliesi (in documenti senesi si accenna a un «magister Nicolaus Petri de Apulia») (*Prosa* III, p. 88), Borchardt sottolinea gli elementi svevi del suo stile, innestati su quelli classici dei sarcofagi romani e intravede un incontro, come scrive Marianelli⁷, tra la «classica bellezza del sempre» e il gotico «amore del mai». Getta quindi un ponte tra Pisa e la scuola siciliana formatasi alla corte di Federico II di Svevia, in quanto scorge una profonda analogia tra lo stile del pulpito e il «volgare illustre», che lui chiama «imperiale»; considera pertanto i bassorilievi di Nicola Pisano l'equivalente plastico del *cursus* ritmico e del latino imperiale di Pier delle Vigne e delle cancellerie sveve, nonché della poesia aulica e delle canzoni pisane e siciliane nella lingua di corte di cavalieri e notai (*Prosa* III, p. 144). Ma soprattutto considera il pulpito, come dicevo prima, una grandiosa opera di traduzione:

Il pergamo di Nicola è statico, – come lo sono sul piano letterario le grandi traduzioni contemporanee della fioritura tedesca – di un impianto originariamente duro e sobrio come un'opera di traduzione dell'alto Medioevo da una lingua all'altra. Traduce motivi e figure prescritte dal canone chiesastico

⁴ E.A. Schmidt, *Rudolf Borchardts Antike. Heroisch-tragische Zeitgenossenschaft in der Moderne*, Winter Verlag, Heidelberg 2006, p. 19 ss.

⁵ *Bellum Civile* 1, 128.

⁶ P. Sprengel, *Rudolf Borchardt. Der Herr der Worte. Eine Biographie*, C.H. Beck, München 2015.

⁷ R. Borchardt, *Pisa. Solitudine di un impero*, cit., p. XIX.

che si trova davanti, dalla lingua del primo cristianesimo tardo-ellenistico dove questo aveva acquisito il predominio, dettaglio su dettaglio, o come si direbbe in letteratura, "alla lettera", in un'epoca che gli si librava davanti agli occhi solamente in modo visionario, nelle forme di una di un'appagata finitezza, una lingua che il pulpito non parla, non conosce, non ha appreso e che pretende e ama, e che viene trasposta nella realtà con uno sforzo tanto più violento quanto minore è la sua capacità di comunicare. Trae dal linguaggio dei sarcofaghi romani e dai frammenti greci, per i quali non trova una chiave spirituale, un glossario frammentario di anatomia, gesti, mimica, costumi, pannello, in genere di tutti i modelli e i tratti della tipologia classica là elencati e compone con questi, per ciascuno, degli "schemi fissi" bizantini, un modello stilistico dei sarcofaghi che contiene tutto quanto viene prescritto, nel quale la traduzione si rivela nel fatto che tutti gli elementi principali vengono trattati come dettagli, tutti i dettagli come cose di ugual valore, e ogni tratto con lo sforzo di una traduzione (*Prosa* III, p. 145).

In questa capacità di leggere documenti storici come un testo letterario, come abbiamo detto, Borchardt ha in Nietzsche un grande precursore, che peraltro cita di rado. Questi, a sua volta, si fa ispirare, per la sua idea di traduzione nelle forme architettoniche, proprio dallo storico svizzero contestato da Borchardt, Jacob Burckhardt. Il suo *Cicerone*, più che una guida turistica una vera e propria una storia dell'arte italiana (il sottotitolo è *Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*), accompagna Nietzsche come una "guida al piacere estetico". Si parla di questo libro e «della possibilità di imparare il godimento artistico» nella corrispondenza di Nietzsche con Rohde del settembre 1869⁸. In una lettera del 26 maggio 1869, Nietzsche confessa a Rohde una meravigliosa congruenza dei propri paradossi estetici con quelli «dell'eccentrico e geniale» collega di Basilea Jacob Burckhardt⁹. L'importanza che Nietzsche attribuisce al *Cicerone* è evidente in una lettera a Gersdorff del 18 ottobre 1872, in cui raccomanda all'amico di prepararsi bene per il suo viaggio in Italia: «ti confesso che il soggiorno è assolutamente insopportabile se non si padroneggia la lingua. [...] Poi mi sembra che ci si debba alzare e andare a letto con la lettura del *Cicerone* di Burckhardt»¹⁰. Le considerazioni sull'arte di Burckhardt hanno sicuramente suggerito a Nietzsche diverse immagini, come ad esempio il nesso tra architettura ed eloquenza. Un primo esempio si trova in una

curiosa annotazione sullo stile ciceroniano nelle lezioni di retorica che Nietzsche tenne a Basilea. Parlando della forza e della novità di uno stile in cui confluiscono varie correnti dell'eloquenza greca reinterpretate con arte, Nietzsche aggiunge in nota un rimando alla grandezza dell'arte romana, così come ci viene descritta proprio all'inizio del *Cicerone* di Burckhardt¹¹. Lo storico svizzero aveva osservato che i romani riescono ad assimilare e far proprie le "forme greche", per quanto vadano persi il senso strutturale e il finissimo equilibrio dei greci; le forme greche vengono fraintese o diversamente interpretate (elementi strutturali diventano ad esempio solo decorativi); tuttavia l'arte romana crea di fatto attraverso di esse un nuovo linguaggio architettonico¹². Nietzsche si ricorderà di questo collegamento tra eloquenza ciceroniana e architettura romana quando parlerà di "eloquenza dell'architettura": «l'architettura è una specie di oratoria della potenza per mezzo della forma»¹³. Probabilmente se ne ricorda anche quando esalta la traduzione o l'interpretazione latina come una sorta di volontà di potenza dei romani, i quali traducono i lirici greci calandoli nel presente romano: «in verità si conquistava, quando si traduceva», scrive nella *Gaia scienza*¹⁴. Secondo Nietzsche, ogni cultura veramente grande esercita una sorta di violenza su quella di cui si appropria rinnovandola.

Forse non è un caso che Borchardt utilizzi proprio un'espressione nietzscheana, «il grande stile», modellato sullo "*stilus altus*" delle cancellerie imperiali e considerato «espressione di lotta», per definire lo stile dei bassorilievi di Nicola Pisano, stile che proprio Pisa introdurrebbe nel gotico europeo. E non è neppure un caso che lo scrittore ribadisca di continuo la propria estraneità al suo tempo («mi sottrassi [...] alla mia contemporaneità») (*Prosa* I, p. 122 e p. 118); stigmatizzi ripetutamente la "*Stillosigkeit*" delle traduzioni dei drammi eschilei di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, di cui lamenta l'assoluta mancanza di senso della forma; mentre attacca la filologia tedesca per avere respinto sia Nietzsche che Burckhardt (*Prosa* I, p. 333 e p. 339), e sottolinea di continuo il tema della caverna o della tana come luogo il cui "il poetico" si tiene segregato dagli altri e difende se stesso. Lo studioso di Nietzsche non faticherà a riconoscere in queste tracce una profonda consonanza di Borchardt col filosofo, anche se la "*causa victa*" non era certo nelle corde di quest'ultimo.

⁸ Cfr. BVN-1869,28.

⁹ BVN-1869,6.

¹⁰ BVN-1872,264. Nietzsche possedeva l'edizione del 1869: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genus der Kunstwerke Italiens*, Leipzig.

¹¹ KGW II, 4, p. 403.

¹² Cfr. J. Burckhardt, *Il Cicerone*, Sansoni, Firenze 1952, pp. 20-21.

¹³ GD-Streifzuege-11.

¹⁴ FW-83.