

Spettacoli



Stranamente, alla fine di questo 1983 celebrato come centenario di Turgenev, esce invece questo importante «Tolstoj» di Pietro Citati (Longanesi, pp. 308, L. 18.000): al tempo stesso biografia, saggio, romanzo, negazione, mescolanza e superamento di ciascun genere separatamente inteso. Se fosse biografia o studio critico, ad esempio, proprio questo rapporto con Turgenev, che fu così importante nell'esperienza artistica e umana di Tolstoj, sarebbe opportunamente e tempestivamente analizzato. Sappiamo quanto Tolstoj agli esordi ammirasse la prosa limpida dell'autore delle «Memorie di un cacciatore», e come gli leggesse le sue prime prove letterarie, come il racconto «Albert» a cui lo scrittore affermò, però «non mi indifferisce» (Diario, 15 marzo 1857). Sappiamo anche dell'influenza di Turgenev sulle opere giovanili: Boris Eichenbaum, ad esempio, uno dei maggiori rappresentanti della scuola formalista russa, ci fa notare interi passi, i «paesaggi lirici», nel «La felicità domestica», romanzo breve scritto e pubblicato nel 1859. E così si potrebbe continuare.

«Niente di tutto ciò, nel lavoro di Citati: non la battuta di quegli anni tra l'ipotesi culturale e politica «occidentale» e quella «slavofila», non il dibattito aperto anche tra gli intellettuali russi sull'emancipazione femminile e sui testi di George Sand e polemiche a proposito di Proudhon e Michelet, che pure ispirarono il giovane Tolstoj. Come per altri suoi delicatissimi «ritratti», tra i quali amiamo ricordare in particolare modo la deliziosa «Vita breve di Katherine Mansfield», pronto Bougatta, 1980, e i veloci, fragranti profili di artiste-donna che viene man mano pubblicando sulle pagine culturali del «Corriere» (le recenti Karen Blixen, o Virginia Woolf, o Jane Austen), quello che dobbiamo apprezzarci a fare anche per questo «Tolstoj», condotti per mano dell'autore, è una immersione nell'«io» più profondo dell'artista, nel «Citati» che si avvicina — e si avvicina — quasi per mimetici, per pla-

stico adattamento, per «simpatia», assimilando e oltrepassando tutti i riferimenti, i dati, le citazioni erudite che distanzerebbero il percorso di nascita e creazione. La fitta rete dei dati, insomma, è il presupposto, il riferimento scontato, ma è Altro. Qui si tratta invece di assumere come idea-guida e canone estetico quell'affermazione di Rilke nelle «Lettere a un giovane poeta», per cui «le opere d'arte sono di una indelibile solitudine, e nulla le può raggiungere poco quanto la critica. Solo l'amore le può abbracciare e tenere ed essere giusto verso di esse». Anche al lettore, insieme all'autore, si chiede questa solitudine e silenzio, questa semplicità che faccia scattare l'atto d'amore e di immedesimazione che ci conduca, oltre i dati, nel cuore del fatto creativo.

Si tratta — come dire? — di assistere in grande concentrazione emotiva e intellettuale a una maestosa esecuzione sinfonica i singoli esecutori-artisti e l'artista-direttore d'orchestra ripercorrono e svolgono, e nell'interpretazione fedelmente risonano e pur sempre tradiscono, l'opera dell'artista-compositore: un fatto unico, sempre uguale e sempre diverso, perché ogni volta singolarmente vive, l'opera d'arte.

Così non ritroviamo nello studio di Citati, se non tangenzialmente e scegliendone solo alcuni, i fatti così complessi della vita di Tolstoj, né «analisi» e la ricostruzione dei suoi intricati e anche difficili rapporti umani, l'autore sembra voler sviluppare, nella sua interpretazione amorosa, il suggerimento estetico proustiano per cui «un libro è un prodotto di un io diverso da quello che noi manifestiamo nella società e nei nostri vizi». E in una recente intervista al «Messag-

gero», infatti, Citati ha dichiarato: «Per me c'è un punto misterioso in ogni scrittore, dove la sua esperienza vitale, la sua esperienza biografica dunque, e la sua esperienza di scrittore, che sono due cose profondamente diverse, coincidono. E lo cerco di arrivare a quel punto. La materia del libro si svolge perciò alla ricerca di questo io interiore, attraverso le infinite identificazioni e proiezioni della fecondità creativa di Tolstoj. I suoi personaggi romanzeschi diventano persone, allo stesso modo che il loro creatore — che raccontando liberava se stesso, perché «immergeva la penna in se stesso» — diviene a sua volta personaggio, e osserva Citati «tra i personaggi dei suoi romanzi, il più tragico fu senza dubbio lui. Grande narciso, moralista e dandy, ostinatamente grande difensore (non accettata di diventare, come gli proponeva Turgenev, soltanto un

Moralista e sensuale, dandy e mistico: una biografia di Citati abbandona i vecchi cliché e svela la psicologia e il privato del grande scrittore

Guerra e pace nel cuore di Tolstoj

1983, allarme a Hollywood: calano i film

LOS ANGELES — In crisi la Mecca del cinema. La California, un tempo culla della cinematografia americana, registra da qualche anno una continua diminuzione delle attività produttive. Da una indagine conoscitiva condotta dallo «Assembly committee economic development and new technologies», è risultato che la diminuita realizzazione di film ha provocato all'economia locale, dal 1979 al 1982, una perdita che secondo i valutazioni sindacali ammonterebbe a un miliardo e 600 mi-

lioni di dollari. Ma qual è la causa principale della decadenza di Hollywood? A detta degli esperti che hanno condotto l'inchiesta, non va cercata nella crisi del cinema, ma nella concorrenza di altre sedi. Lo Stato di Georgia ha stanziato ultimamente 165 milioni di dollari per incoraggiare la produzione locale; lo stato della Florida ne ha stanziati 210, dal 1980 in poi. Ma per Hollywood le minacce arrivano anche dall'estero: lo Stato canadese del Quebec si prepara ad istituire gravi fiscali del 150 per cento sugli investimenti nella produzione cinematografica, mentre la Tunisia sta costruendo un centro produttivo da 100 milioni di dollari, che offrirà sostanziali facilitazioni alle «troupe» estere.

letterato: un servo della patria, amante della vanità e della gloria, sospinto dalla sensualità incessante che stravolgeva in accessi misoginia, altero e disponibile, colto e potente, e teso sempre alla ricerca di una ascetica perfezione, oppresso da molteplici, che coglie «con il suo occhio dilatato», travagliato, nella vertigine del vuoto, ma capace miracolosamente di fissare la realtà parcellizzata in sovrane architetture.

Questo è il ritratto del personaggio Tolstoj, intorno al quale Citati evoca alcuni altri intensi, tragici personaggi minori: le figure femminili della sua famiglia, soprattutto, perché «malgrado le proprie ribellioni virili, Tolstoj viveva tra le sottane e le marmellate, in quel profumo di vecchi legni, di creme, di unguenti, di fantasia, di chiacchiere e di lacrime femminili come nel suo ambiente naturale. Tra le donne, il suo genio trovava forza e alimento».

Sono la moglie Sofija Bers, sposata diciassettenne a trentaquattro anni, resa madre di tre figli, confinata in campagna ad allevarli e a copiare pagina dietro pagina i suoi scritti sua vittima e sua persecutrice isterica, secondo la diagnosi dei medici consultati. La figlia maggiore, Tatjana, che scriveva: «Si, Ammirato, ti rivale di tutti i miei innamorati, e nessuno di loro ha potuto vincerti: si sposò tardi, con un vecchio molto più anziano di lei, dopo che il padre aveva mandato a monte l'amore con un suo discepolo («Tolstoj si fece portare le lettere e i diari di entrambi: il lesse: non dormì una notte per l'angoscia e la vergogna... non c'era dubbio, si trattava d'amore. Poi scrisse a Popov per impedirgli di parlarle e di scriverle»). E infine Aleksandra, l'ultimo amore non voluto, che aveva anche lei scalficato alla gelosia del padre i suoi amori, e gli si era unita in un'amicizia: competente segretaria, accompagnatrice, copista».

Eppure, questo patriarca tiranno aveva saputo creare con tanta verità e grandezza i personaggi — persone femminili — delle sue opere: la deliziosa Nata, e Sonja, e Anna tormentata e fragile, e Kitty, e Dolly: solo in «Resurrezione» è scomparsa ogni traccia del caldo e amoroso mondo femminile: ma c'erano stati in mezzo gli amabili della «moralità morale», l'isterica perfezione, l'insostenibile della depressione, il vagheggiamento del suicidio. Citati ha dedicato un capitolo, intitolato alla giovinezza di Tolstoj, trionfante nell'opulenta primavera russa in cui si immerse e si identificò, un capitolo a «Guerra e pace», e uno ad «Anna Karenina» ripercorrendo nei loro personaggi e nelle situazioni con fedeltà palpante, fino ad una sorta di trascrizione, o di parafrasi, e un ulteriore capitolo più teorico su «Che cos'è un romanzo». L'ultimo capitolo, invece, si concentra sugli anni amari della vecchiaia.

E esaurirsi vitale, la crisi religiosa, il distacco dalla vicinanza, l'oscuro «la luce di Dio, il fallimento della ragione e il suo trionfo, la teologia negativa e il suo teologo parolistico». E anche la inesaurita ricerca della saggezza, della perfezione, della coerenza.

Ammirato, delirante il vecchio patriarca fuggito per estrema ricerca di verità come «un mendicante senza casa» e ricoverato nella stazione di Astapovo, nel freddo autunno russo, dove morirà alcuni giorni dopo, il 20 novembre 1910. Avrà già raccontato la propria fine anni prima, nel racconto «La morte di Ivan Il'ic», uno dei maestri vertici della letteratura di ogni tempo: «Cercò la sua solita paura della morte e non la trovò... Invece della morte, la luce...». «E così — disse d'un tratto ad alta voce — Che gioia... E finì! — disse qualcuno. Egli udì questa parola, e si rialzò nell'anima. «Finita la morte — si disse — Non c'è più la morte». Trasse il fiato, si fermò a mezzo, s'irrigò e morì».

Piera Egidi



È di sua mano la piccola Croce acquistata dal Museo Poldi Pezzoli? E perché nei suoi affreschi Giulio II appare barbuto? Mentre la «Madonna Esterhazy» veniva rubata, un convegno si divideva sull'opera del Sanzio

Nuove polemiche su Raffaello

Dopo il furto della «Madonna Esterhazy» di Raffaello, che mentre in tutto il mondo, con convegni, mostre e restauri si celebra il quinto centenario della nascita del Sanzio c'è chi, per così dire, celebra in proprio la ricorrenza, commissionando furti in grande stile per accrescere la propria collezione privata; furti che difficilmente possono essere pensati a scopo di lucro, vista l'assoluta invidiabilità di opere così celebri. Nell'anno di Raffaello, dunque, si registra la scomparsa di una sua opera, parzialmente compensata dalla notizia, del mese scorso, che due piccoli dipinti dell'urbinate sono stati invece acquisiti stabilmente da pubbliche collezioni.

la National Gallery di Londra, che ha acquistato la «Piccola Madonna» della collezione Mersey, predella della «Pala Ansidei» conservata nello stesso museo; e il milanese Museo Poldi Pezzoli che ha ricevuto come donazione dai Visconti Venosta una piccola croce astile dipinta, di cui è stata proposta l'attribuzione al Sanzio. Il furto di Budapest e la Croce del Poldi Pezzoli sono stati gli imprevisti protagonisti del convegno di studi dedicati a Raffaello svoltosi a Milano presso l'Università statale e l'Università Cattolica, organizzata dai rispettivi istituti di storia dell'arte con un contributo della Regione Lombardia. Vi si sono ascoltate relazioni di

grande interesse, attentamente seguite da un pubblico numerosissimo, insolito per occasioni di questo genere. È stata un'occasione preziosa per aggiornarsi sulle più recenti proposte critiche dei maggiori esperti internazionali, su revisioni attributive e cronologiche del corpus raffaelloesco che venivano esposte e discusse dall'auditorium nelle aule del convegno, ma anche per assistere a imprevisti confronti fuori sede, quelle svoltesi al Museo Poldi Pezzoli davanti alla teca dove è esposta, nel centro di una sala al piano terreno, la magnifica croce astile. Questa è stata presentata come opera di Raffaello dalla direttrice del museo, Alessandra Mottola Molino, sal-

la scorta d'una precedente attribuzione del Volpe (1966) non riveduta in anni più vicini, poiché il dipinto finché rimase nella raccolta privata non fu più visibile. Autografo di Raffaello l'hanno dichiarato Federigo Zeri, John Pope-Hennessy, Pierluigi De Vecchi e quest'ultimo ha ripetuto la sua opinione — opera di Raffaello, probabilmente la più antica che ci sia pervenuta, del 1499-1500 — a contrasto con quella d'altri studiosi, come Konrad Oberhuber e Sylvia Pagden Ferrero che vi riconoscono invece la mano del Perugino, negli ultimi cinque anni del XV secolo. Difficilmente tali divergenti opinioni troveranno soluzioni definitive, e a meno che un fortunato ritrovamento documentario non sciolga perentoriamente l'intricato nodo gordiano, poiché peruginesco è, ovviamente, lo stile del Perugino ma anche quello del giovane Raffaello negli anni della formazione umbra, anche se le espansioni dinamiche della forma che s'ammirano nel piccolo tondo della Maddalena sul lato anteriore della croce dipinta difficilmente possono risalire al più vecchio maestro di Perugia. La presenza di quattro santi francescani sul lato posteriore della croce e quella di S. Pietro sull'anteriore fanno pensare a una committenza francescana destinata a una chiesa o a una cappella intitolata al santo, alla ricerca della quale possono indirizzarsi le indagini degli studiosi.

Qui sotto «Lo sposalizio della vergine di Raffaello. Accanto alla madonna Esterhazy recentemente rubata al museo di Budapest e, sotto al titolo, il ritratto di papa Giulio II



ricerca rese alquanto complicate dalle scarse notizie che ancora abbiamo rispetto agli esordi umbri del giovane Raffaello: un pittore che non solo riprese, ammodernandoli, i modelli del Perugino, ma che presto fu a sua volta copiato, come ha dimostrato nella sua relazione la Pagden Ferrero, poiché spesso egli donava i suoi disegni ad artisti meno dotati — come Domenico Alfani — i quali se ne ispiravano nelle loro composizioni; e da tali riprese è talora possibile risalire a perduti originali raffaelloeschi, come ha illustrato Oberhuber presentando una «Madonna col Bambino» comparsa recentemente al mercato viennese, copata da un perduto modello del Sanzio.

D'altra parte le architetture prospettiche che fanno da sfondo agli affreschi del Pinturicchio del Duomo di Siena (Storie di Enea Silvio Piccolomini), su disegno di Raffaello, possono illustrare le più interessanti ricerche architettonico-prospettiche del Sanzio prima dello spettacoloso ampio tempio a

pianta centrale posto entro un'opera sicuramente autografa, lo Sposalizio della Vergine del Museo di Brera, come ha spiegato Christoph Frommel. Più sicuri dovrebbero essere la cronologia, la sequenza, i programmi iconografici delle Stanze vaticane, capolavoro raffaelloesco degli anni romani. Ma anche a queste «sicurezze» il convegno ha tentato di dare un contributo, soprattutto con l'intervento di Miklós Boskovits, che ha enucleato due tempi di lavorazione nella «Stanza di Eliodoro», la seconda affrescata da Raffaello per il papa Giulio II, stabilendo una continuità e contiguità cronologica dei primi affreschi (1511-1512, ma progettati sin dal 1510) con i lavori della vicina Stanza della Segnatura; poi la decorazione sarebbe stata completata, dopo un'interruzione, nel 1514, per Leone X. Ora, non sarà fuori luogo arguire che, con la sua proposta, il Boskovits voglia farla in barba alla datazione tradizionale, proprio perché su una barba, la barba di Giulio II, si basa, tra le altre cose, la sua proposta di revisione cronologica.

Con la barba Giulio II compare, infatti, nei ritratti posti da Raffaello nella «Cecilia di Eliodoro» e nella «Messa di Bolsena», ma tale canuta peluria, insolita in un papa, egli se la fece crescere — spiega Boskovits — tra il giugno 1511 e il marzo 1512 per motivi polemici, o meglio, per voto. Non se la sarebbe tagliata sino a quando i suoi nemici nord-italiani — i francesi tra questi — non fossero stati sconfitti, imitando Giulio Cesare che, narra Svetonio, non si sarebbe più rasato fino a quando non fosse riuscito a sconfiggere i Galli, nemici di Roma. Dunque, dopo il trionfo di Cleopatra, fattore proverbiale di svolta della storia romana, anche la barba di Giulio II diviene un elemento storico fondamentale per la ricostruzione delle più eccelse vicende artistiche italiane.

Nello Forti Grazzini

TOSCA DEI GATTI
il nuovo romanzo di
GINA LAGORIO
GARZANTI