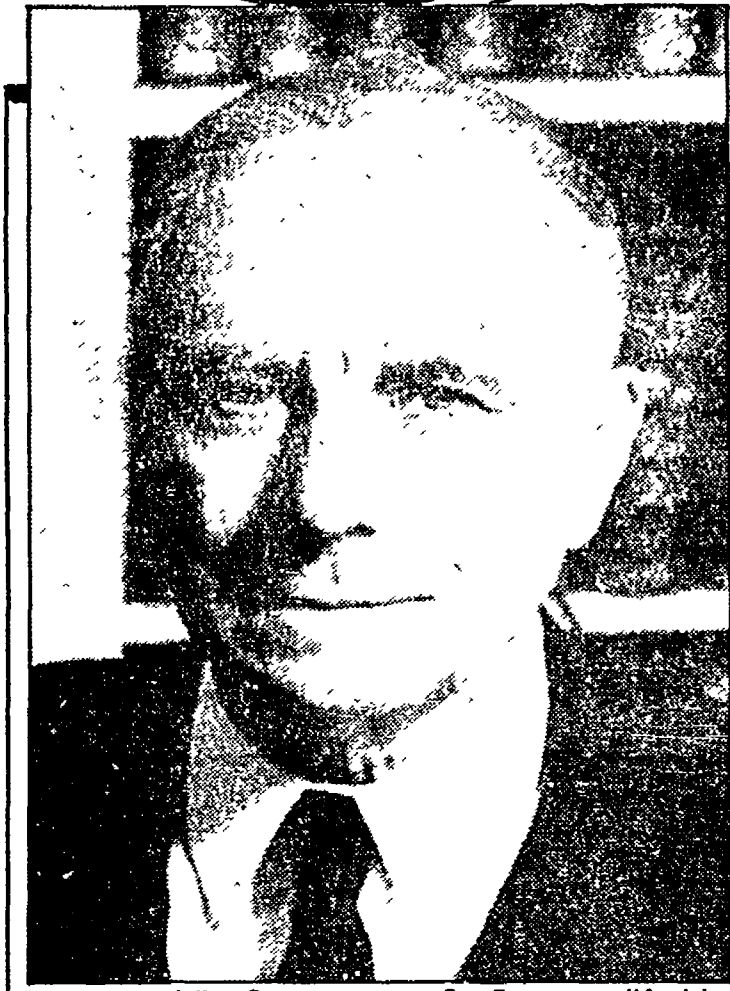


Cultura



Lo scrittore Julien Green e accanto San Francesco d'Assisi

Un libro di Julien Green dedicato al Poverello d'Assisi sta suscitando in Francia accese discussioni: l'epoca in cui egli agì ricorda la nostra. Ma la cultura moderna oggi che posto gli assegna?

Francesco era un santo o un politico?

Una doppia curiosità invogliava a leggere questo libro di Julien Green su San Francesco, pubblicato di recente a Parigi (Frère François, Editions du Seuil, 1983). La prima riguarda l'autore, la seconda il soggetto. Il nome di Julien Green ha cessato da molto tempo di circolare in Italia. È vero che tutti i suoi principali romanzi (da *Mont-Cenero a Levatan*, da *Adriano Mesurati a Moura*), i saggi autobiografici (*Partire, primo di giorno*, *Mille strade aperte*, *Terra lontana*) e numerosi volumi del *Journal* sono stati tradotti, rispettivamente presso Mondadori, Rizzoli e Rusconi. Ma è anche vero che l'ambiente culturale italiano di questi decenni, largamente coinvolto in un generale processo di modernizzazione e di secolarizzazione, non era il più idoneo a reagire positivamente ai suoi stimoli di scrittore cat-

tolico molto tradizionale, avverso alla modernità, polemicamente fedele alla Chiesa e preconciliatore. Così si dipinge lui stesso. «Effettivamente sono un cattolico che si attiene a tutto ciò che ha imparato al catechismo, e non vuole desistere. Con i tempi che corrono, ammetto che si tratta in effetti di un atteggiamento singolare... Una parte della Chiesa attuale cede al desiderio sfrenato di andare verso il mondo, invece di attardarsi verso di sé opponendogli la forza della contraddizione. Questa Chiesa si sta dissolvendo. Resterà solamente ciò che è troppo duro da fondere, il granito sotto i piedi di Cristo». (*Journal*, 23 e 25 luglio 1970)

L'area che poteva accogliere e rielaborare un mes-saggio di questo tipo si è da lungo tempo ristretta, in Italia, fino a sparire, mentre sopravvive in Francia, dove evidentemente le posizioni della destra religiosa riescono a conservare un certo tono di dignità intellettuale. Basta del resto riflettere sul fatto che il retroterra di Julien Green spazia nella grande letteratura cattolica francese del Novecento; che in quella cornice si intrecciano le sue significative amicizie: con Gabriel Marcel e Jacques Maritain, con Mauriac e Bernanos, con Jéhannine Gide. Per lungo tempo, negli anni in cui imperveravano aberranti ideologie (fascismo, nazismo, razzismo), in quest'area si è espressa con accenti alti una delle voci della civiltà europea. Questo, in ogni caso, non va dimenticato, anche cercando di capire gli smarrimenti che colgono Julien Green (e quanti altri insieme a lui) davanti al mondo moderno e ai costumi di massa, per esempio quando dice della tele-

visione: «Quello che si chiama il piccolo schermo è la finestra attraverso la quale il diavolo ci saluta». Si può aggiungere che Julien Green è un convertito: nato a Parigi nel 1900, da genitori americani e protestanti, diventa cattolico nel 1916, dopo la morte della madre. Come tutti i convertiti, è portato a esasperare le tematiche della fede, il problema della fedeltà, il problema dell'identità religiosa. Non a caso il suo primo libro, scritto poco dopo i vent'anni, è un pamphlet contro l'imborghesimento del clero e dei fedeli francesi. In modo certo molto più nascosto e indiretto, la stessa vena polemica circola, a tanta distanza di tempo, anche nell'ultimo, scritto dopo gli ottant'anni, questo *Frère François* appunto di cui stiamo parlando.



Film a tre dimensioni in URSS

MOSCA — Per la prima volta nel mondo è stato realizzato un film olografico, cioè a tre dimensioni, a colori. La pellicola è stata messa a punto in URSS, dove è stata proiettata in un cinema di Mosca. Il giornale «Trud» che ha dato notizia dello storico avvenimento ha riportato le impressioni di alcuni spettatori. «Sembra davvero di essere di fronte a persone e a oggetti reali» ha risposto la maggioranza degli interpellati. Il film che è stato realizzato

dal regista Ghenri Brenner si compone di dieci brevi episodi ed è stato girato nello stile delle pionieristiche pellicole dei fratelli Lumière. Per il momento le tecniche, messe a punto dagli scienziati sovietici V. Komar e D. Serov permettono di filmare a tre dimensioni soltanto in appositi studi, ma per il futuro, neppure tanto lontano, si conta di poter girare anche in esterni. Nei progetti delle autorità sovietiche c'è fra due o tre anni l'apertura di una sala cinematografica per proiettare film olografici, in quanto da almeno cinque anni in URSS si è avviata la produzione di film olografici in bianco e nero. Finora la tridimensionalità al cinema si poteva ottenere soltanto informando particolari occhiali, mentre la tecnica olografica da lo stesso risultato a occhio nudo.

le quali interpreta un aspetto particolare, specifici bisogni, connotati locali di un movimento che investe l'intera Europa. (Doveva essere una gran confusione e ha ragione di dire Adso, il protagonista del *Nome della rosa* di Eco: «Credo di essere un buono a nulla. Non riesco più a distinguere la differenza accidentale tra valdesi, catari, poveri di Lione, umiliati, beghini, pinzocheri, lombardi, giacomiti, patarini, apostoli, poveri lombardi, araldisti, pugili, seguaci del libero spirito e luciferini. Come devo fare?»).

A questo insidioso processo di disgregazione, la Chiesa risponde con gli ordini religiosi nati nei primi decenni del 1200, i francescani e i domenicani, attraverso i quali si rinnova e ricostruisce le basi della propria egemonia. Che francescani e domenicani salvino la Chiesa lo dice già Dante nel *Paradiso* e lo ripete Machiavelli. Da questo schema storiografico non esaurisce la figura di Francesco d'Assisi; anzi rischia di cancellare il tono peculiare, quel misterioso incanto, quella disperata tenerezza collegate all'immagine che abbiamo di lui. Perché? Perché Francesco e l'ordine francescano appartengono a due dimensioni della realtà molto diverse tra loro, e perché, pur nella sua profonda fedeltà, il vero proposito di Francesco non era quello di soccorrere la Chiesa (l'avrebbe considerato un proposito superbo). Non c'è niente di politico, niente di programmatico in un fine, niente di utilitaristico in Francesco; egli è tutto versato nella ricerca di un modo di essere, di una libertà che sia essa stessa ribaltamento dei valori comuni: in questa tensione si manifesta una sorta di espressione sovversiva, quasi esclusivamente gestuali (il bacio al lebbroso, l'incontro col lupo, il viaggio senz'armi in Terrasanta) e che si fonda sulla predicazione del regno di Dio.

Francesco rifiuta tanto la razionalizzazione utilitaristica della borghesia quanto la riduzione della Chiesa a potere mondano e la disputa tra Chiesa e Impero che il mondo, il suo sprofondare nei misteri della natura non è, come dice Green, una forma di anarchia evangelica; è piuttosto la ricerca di un rapporto al tempo stesso più autentico e più complesso dell'uomo col proprio ambiente e col proprio destino. In questo senso il misticismo francescano è anche energia creatrice di storia, di futuro collettivo. La follia che esso proclama è contestazione e ripulsa di un sapere che non è suo e che ormai incapace di rappresentare la varietà delle risorse umane, la realtà delle gioie e dei dolori della vita; stabilisce un punto di partenza per un modo nuovo di conoscere se stessi e il mondo. Come si vede, ci sono molti motivi di insospettabile modernità nella figura di un santo che viveva in un mondo mandato come il modello stesso della semplicità.

Perciò la figura che meglio lo esprime è il paradosso, come quando afferma che la perfetta letizia consiste nell'essere maltrattati e bastonati e la vera

Angelo Romano



Tradotta l'opera di un «falsario», imitatore del Cervantes

In Italia il falso Don Chisciotte

Novi anni dopo la pubblicazione della prima parte del *Don Chisciotte* di Cervantes, un arcaico falsario dal falso nome di Avellaneda, falsamente nativo di Tordesillas, si appropriò del personaggio e da vita ad una seconda parte delle avventure del cavaliere della Mancia e del suo rustico scudiero. Il secondo *Chisciotte*, per l'appunto, che viene pubblicato nel 1611 Don Miguel da un escandescenze, attacca il suo rozzo imitatore in prologhi, epiloghi e testimonio: gli lancia anatemi attraverso i propri personaggi e perfino attraverso quel Cidi Amete da lui stesso inventato come autore dell'originale mano-

l'autore godette per pochissimo tempo, dato che, stanco e malato, morì poco dopo. Ma neanche l'Avellaneda potette godere del successo che si assicurava quando scriveva il prologo al suo romanzo ed anzi, salvo che per un breve periodo, nel settecento, il suo destino fu l'era voluto, fu di sentirsi sempre paragonato con il padre legittimo del cavaliere errante, ed il paragone non fu certo a suo favore.

Confesso che parteggio per Cervantes e che mi irrita l'idea che un volgare imitatore abbia messo le sue mani su quella creatura meravigliosa che è il *Chisciotte* per tentare di ridurla alla statura di un qualsiasi Amadigi o Palmerin, e mi irrita che dopo una serie di avventure alquanto rozze e grottesche, l'Idalgo della Mancia debba finire in manicomio, ivi relegato da una società che si è sparsa con lui finché ha voluto e che, finché lo spasso, ha pensato bene di liberarsi di questo pazzo la cui malattia e vista come crisi delirante e quindi come pericolosa.

Tuttavia debbo riconoscere che la presentazione che Giovanna Calabro fa del libro di Avellaneda, ora pubblicato da Guida, smonta tutte le mie difese proprio perché segnala come l'obbligato paragone con Cervantes sia una forma preconciliatoria di giudizio e quando, poi, chiamando in causa Borges, anche attraverso Genette, ci ricorda che tutti i libri sono un sol libro, bisogna darle ragione e decidersi ad affrontare il romanzo per quello che è: un testo della prima metà del seicento spagnolo, emblematico di una cultura barocca e di crisi, destinato ad un lettore di massa, avido consumatore di avventure, drammi, novelle. La Calabro si sbarazza con spirito e buon umore, ma anche con fine intelligenza, di polemiche e dibattiti filologici e ci costringe a rivedere il testo come letteri, certo non ingenui, ma del qui ed ora.

Non saremo certo noi, dice la curatrice, consumatori degli anni 80, a scandalizzarci per l'essersi ispirato, tuttavia, curiosamente, Cervantes non fu la vera identità del falso Avellaneda. Una Società degli Autori ed Editori che si fosse trovata a arbitrare una simile intricata lite seicentesca, avrebbe dovuto impiegare i suoi migliori avvocati per dipanare la matassa. Eppure, come dicono gli spagnoli, «la sangre no llega al río», non ci fu spargimento di sangue, e l'anno dopo Cervantes pubblicò, affrettando i suoi tempi di favorezione, la vera e autentica seconda parte del *Chisciotte* che ebbe, naturalmente, assai più successo di quella falsa, un successo che

Dal 1504 al 1508 il pittore si fermò a Firenze per «imparare» da Michelangelo, Leonardo e Sangallo. Una mostra a Palazzo Pitti, inaugurata ieri da Pertini, ricostruisce questo momento della sua vita

E David sedusse Raffaello



Un particolare di «La strage degli innocenti» di Raffaello

Nostro servizio
FIRENZE — È nell'autunno del 1504 che il giovane Raffaello Santi, poi, alla latina, detto Sanzio, chiede alla duchessa Giovanna Feltra, vedova di Giovanni della Rovere e sorella del duca d'Urbino Guidubaldo, una lettera di presentazione per il *Gonfaloniere della Repubblica* fiorentina Pier Soderini. La lettera partì prontamente il 1° ottobre: vi si diceva di un giovane «discreto e gentile» che aveva «deliberato stare qualche tempo in Firenze per imparare». Non conosciamo la risposta del *Gonfaloniere*, sappiamo però che, al più tardi nel novembre, Raffaello si prendeva stanza a Firenze per rimanervi, pur con frequenti viaggi a Urbino e Perugia per affari privati e di bottega, sino alla fine del 1508.

Che cosa potesse «imparare» Raffaello in quel tempo a Firenze non è difficile immaginare quando si pensi che, poche settimane prima del suo arrivo, Michelangelo aveva scoperto al pubblico il gran marmo del *David* e che ora stava lavorando, e come lui Leonardo, alla prestigiosa impresa della decorazione della Sala del Maggior Consiglio, il Salone Vecchio. Ma l'attenzione e lo scrupoloso impegno dell'artista urbinato furono volti anche in altre direzioni: guardò i lavori di Fra' Bartolomeo, frequentò la bottega di Baccio d'Agnolo, conobbe architetti in vista come il Cronaca e il Sangallo, respirò l'aura aristocratica del recente neoplatonismo fiorentino. La «maniera» di Raffaello subì infine una evoluzione sostanziale e tale da far dire, quasi cinquant'anni dopo, al Vasari: «egli variò ed abbellì tanto la maniera, mediante l'aver veduto molte cose e di mano di maestri eccellenti, che ella non aveva che fare alcuna cosa con quella prima, se non come fussono di mano di diversi e più e meno eccellenti nella pittura».

Ebbene, la grande mostra che si è appena aperta nella Sala Bianca di palazzo Pitti a Firenze, alla presenza del Presidente Pertini, intende testimoniare e analizzare con articolate ricognizioni critiche e documentarie proprio questo fondamentale snodo della biografia raffaelliana nonchè di tutto un capitolo dell'arte di uno dei massimi interpreti della civiltà rinascimentale. «Raffaello a Firenze», che fa seguito a un complesso programma di manifestazioni organizzate in occasione del quinto centenario della nascita da un apposito Comitato Nazionale, riunisce infatti per la prima volta in una stessa sede quella che può considerarsi la più cospicua raccolta di opere del Sanzio conservate in un'unica città. Allineati in sequenza cronologica, i dipinti provenienti dalla Galleria degli Uffizi e dalla Palatina, occupano due spazi indipendenti ma contigui, disegnando idealmente il complesso «iter» artistico di Raffaello scandito appunto in due fasi, quella urbinato-fiorentina e quella romana, con l'uscita con la morte avvenuta dopo dodici anni dalla sua partenza da Firenze.

Giuseppe Nicoletti