

LA PAGINA LETTERARIA

Visita al Caravaggio

Il Caravaggio, alle porte del '600 è un esistenzialista avant letterari; è il tecnico del filmaggio pittorico del suo tempo.

Non si è mai parlato tanto del Caravaggio, e occorre proprio questa grande rassegna milanese per riproporre il problema di una delle più interessanti figure della pittura italiana. Di problemi, intorno al Caravaggio ne sono stati affacciati molti, e la loro risoluzione interessa più gli specialisti che il pubblico. Eppure il pubblico affolla queste mostre in modo inconsueto, si sente attratto dalla torbida avventura umana di Michelangelo Merisi da Caravaggio, e va a vederne i suoi quadri forse nell'intenzione di scoprire il rapporto tra la sua arte e la sua vita; vorrebbe strappare al Caravaggio qualche confessione, qualche protesta, se fosse possibile addirittura la segreta tragedia di un intimo dissidio che poteva condurlo nel travaglio della creazione artistica.

Specialmente nei giorni di festa il transito della folla nelle sale dell'Ex Palazzo Reale è imponente. Davanti ad ogni quadro è fermo un gruppo compatto, e i commenti che si ascoltano sono scoraggianti: purtroppo, quasi tutti quelli che aprono bocca lo fanno per esprimere la loro approvazione davanti all'incredibile verosimiglianza delle mele, delle pere, delle foglie del Caravaggio. O per fare confronti con Picasso.

Per fortuna moltissimi taciano, e consentono di sapere per loro una più profonda risposta del pittore alle domande che indubbiamente sono nell'aria. Intanto, quel che appare subito nella seconda specie di visitatori, a quelli che taciano, è che non vi è alcun dissidio fra l'arte e la vita del Caravaggio. Egli è discepolo con se stesso e con le rigorose suggestioni del suo tempo. Non nasconde nessuna nostalgia per la vita che poteva essere sua e non fu, anzi manifesta una violenta affermazione di vita fisica, un'espressione diretta di tutte le sue passioni, una soddisfazione e miserabile gloria di carne e di peccato.

Il Caravaggio, alle porte del '600 e dopo l'alto equilibrio del Rinascimento, è un esistenzialista avant letterari. Pieno di intelligenza e di gusto, padrone di una tecnica suprema e di un estro vigoroso, egli si applica a descrivere il mondo quale gli appare davanti nel breve e turbinoso formarsi della sua vita. Nessuna eredità culturale, nessuna influenza letteraria in lui, ma anche nessuna trasfigurazione, nessun messaggio spirituale, nessun segno di una speranza qualsiasi. La sua tecnica, le sue qualità artistiche, la sua facoltà innovativa, sono fuori discussione; ma si possono attribuire, piuttosto che ad una meditata scoperta, al risultato inevitabile della sua mancanza di contatti intellettuali con la tradizione che lo precedeva. Tuttavia sono mezzi di un vigore prodigioso: il Caravaggio è il tecnico della filologia del '600.

Il suo racconto si fa altamente drammatico nell'incontro della luce col corpo, e la spietata ammissione di morbosità e di fragilità umana che è nella sua figura, presenta talvolta i caratteri dell'empietà.

La grazia degli accordi lo toc-

ca sempre nelle nature morte e nelle tinte dei costumi, mai nell'espressione dei volti; e sono accordi che risuonano sempre in una sfera di detto fisico o di malattia morale, mai in un cielo spirituale. Sono costantemente i gesti della vita a sedurre, e la eleganza della vita, gli splendori passeggeri della carne: quel mondo ai limiti della putrefazione nel quale egli volle vivere e nel quale si è perduto.

I suoi «Santi» sono i suoi compagni di gozzoviglia e di corruzione, volti truccati o decomposti. Le sue composizioni sacre sono spesso turbate da elementi di una profonda realtà, negatrice di ogni contenuto religioso e paralizzatrice d'ogni mistico effetto.

Queste sono le impressioni del visitatore, salve facendo le ragioni della storia e della critica artistica che ha svicertato tutti i problemi tecnici e formali, di luce e di colore, tutte le influenze e le derivazioni possibili nella storia del Caravaggio e della pittura del suo tempo.

E la domanda di chi viene a visitare il Caravaggio in questa vasta e quasi perfetta esposizione, ha quindi la più chiara ri-

PIERO CHIARA

La voce e il cuore di Enrico Caruso

Nel 1918 Enrico Caruso sposò Dorothy Park Benjamin. Lui aveva 45 anni ed era arrivato al culmine della sua gloria. Lei contava solo 20 anni, e usciva da un esordio di Suora. Il loro matrimonio durò appena tre anni, poiché il celebre tenore morì nell'ottobre 1921. Ma ad ascoltare Dorothy furono tre anni di felicità completa, perché il grande tenore è stato un marito devoto, fedele, affettuoso e esemplare. Ce lo dice la vedova in un libro uscito in America. E ci lo ripete ancora e ancora, mentre, dopo aver girato in Francia e in Belgio, sta per stabilirsi a Sorrento. Possiamo dunque credere e passare un po' di tempo con lei ricordando quella che fu ritenuta il massimo tenore del mondo e che divise con Rodolfo Valentino le simpatie della folla.

Enrico Caruso aveva obiettivi semplici. Dotato di una natura emotiva e di indole un po' ingenua, amava molto i poveri. Ogni mese spediva almeno duecento assigni per soccorrere chi si rivolgeva al suo cuore. In ogni città dove cantava voleva lasciare ai poveri una percentuale del proprio guadagno. Spesso donava denaro ricoprendosi con l'anonimo. E questo non era facile custodirlo, poiché appena qualcuno lo riconosceva o in strada o nei ristoranti era seguito, acclamato e esultato. Ogni sera, quando cantava, riceveva in dono dolci, gioielli, orologi e innumerevoli ritardi suoi ospiti e ricami. Diede il proprio nome a sigari, sigarette, dischi, maccheroni e saponette. Persino un cavallo da corsa fu chiamato Caruso. Ma non arrivò mai prima al traguardo. E sempre il tenore puntò sul povero cavallo che correva con il suo nome. E così volle sorridere. Ma di buon umore, inclina all'ottimismo, e vedere le cose dal lato buono, tanto che eccelleva come caricaturista, non tenne rone-

care né al cavallo né al proprietario della scuderia. E pensò anche di vecchi giorni del cavallo sfortunato.

Dorothy ci racconta che il grande tenore era maniacale della pulizia. Ogni mattina, bagno, parrucchiere, manicure e pedicure. Ma non perdeva tempo, poiché, mentre prendeva il bagno, studiava le sue parti facendosi accompagnare da un pianista che si trovava nella sala accanto. Ogni sera poi, prima di recarsi a teatro, secondo bagno. Infine al momento di andare in scena compiva tutto il rito. Caravaggio era con acqua salata: capiva su per il naso una certa polverina che si faceva arrivare dallo Svezia; seguiva un bicchierino di whisky e beveva un bicchierino di acqua di selva finendo poi con trengolare un quarto di mela. Finalmente cantava e mandava in delirio la platea del Metropolitan dove si presentò per la prima volta nel 1913 con il « Ringoletto » pagato 2500 dollari per sera. Un primato a quell'epoca.

Del resto, lungo la sua carriera durata dieci anni, guadagnò dieci milioni di dollari. E ogni anno Dorothy ci fa sapere che i detriti di questo re sono abbastanza ragguardevoli dato che per il Natale del 1943 si vendettero 18 mila album di dischi di Caruso.

Il grande tenore era il diciottenne figlio di Anna, una buona napoletana che aveva lavorato al teatro, magna, la bellezza di ventun figliuoli. Ma diciotto erano morti giovanissimi. Povero e con poca volontà di studiare, tutto letino e cuore, il giovane Enrico visse come pittore, cantando a battesimi e funerali poiché era un vero in un teatro di provincia dove sostituisce il tenore malato. Fu la rivoltella e il fiasco della sua sorprendente carriera chiusa nel dicembre del 1920 quando cantò al Metropolitan nell'« Elisabetta » e gli si spazzò una vena nella gola. Allora la voce si sparse e, dopo sette operazioni per un eccesso ai polmoni, partì per Napoli dove sperava guarire, e invece morì a soli 48 anni.

Così Caruso che entusiasma tutte le folle del mondo con la sua voce e la sua arte di amore, visse in suo non lunga esistenza di senio. Oggi ci rimangono i suoi dischi. E ora questi ricordi affettuosi di Dorothy. Inoltre ci resta una sua preziosa ricetta per chi voglia riuscire grande nel canto. Ecco infatti quello che secondo Caruso necessita: un largo petto, una larghissima bocca, 80% di memoria, 10% di intelligenza, uno grande volontà o qualcosa nel cuore.

NINO SALVANESCHI

La «Torre di legno» di Pio Ortell

Anche questo nuovo libretto questa « allegoria » di Ortell conferma la sua natura di narratore, di scrittore di racconti, e insieme le sue narrazioni di romanziere.

Colpisce ad apertura di libro, come sempre in lui, la rapidità incisiva e modellata della parola. E' questa capacità istintiva che lo induce talora a esagerare in gesto, e terminarlo nel gesto la persuasione di un avvio musicale, di una parola (pensate all'indifferenza impossibile di quei monelli: « Di tanto in tanto, un'essa si storiava cadendo, ma portava per le piazze e per i campi la sua mutilazione con non meno spavalderia di prima »); è l'incalzare della frase che lo conduce a queste deduzioni? La conclusione che se ne può trarre è che può valere a introdurre questo breve discorso su Ortell, è triplice: anzitutto la voracità di moto e di cose in lui, la sua chiara disposizione al racconto; poi, forse, una esigenza di superare la forma, che conduce ad allargamento di intarsi; terzo, infine, per questo imbastire il tempo nel tempo narrativo, l'intendere la forma come prodotta per essere autorizzata, quindi una sfumatura di accademia in Ortell, la presenza della tradizione come filo d'Arrianna, a condurlo alla luce dell'opera.

Nel libro la vita greve della sanguigna e potente comunità in cui per bocca del giovinetto Arsenio entrerà il fermento e la smania della torre di legno, di un'impresa che tramodi la salute di intero paese, per illudere l'orgoglio degli abitanti e a gara innalzarsi, è assediata a un trapasso, colta a trovarne la continuità in un mutamento necessario, e il racconto ripercorre così un tempo nello scatto del tempo fisico, in una scoperta coincidenza di contenuti. La torre di legno è l'embolus-invenzione che condiziona il racconto, e attraverso l'amicizia intelligente di Arsenio (che alla fine scopre che Arsenio, spirito del vento?), l'accidia carnale si rovescia nel moto. Ora questa necessità emblematica, che era già de La Cava della Sabbia (qui non al più non ricordare, ma evidentemente come suggestione visiva soltanto, la torre de Gli Anni Perduti di Brunetti), questa prefigurazione che segua i limiti entro cui si concedono i personaggi, fino a esaurire le loro possibilità, sottintende il materialismo di Ortell (sono questi più evidenti proprio di questi tempi, i suoi interessi « civili », e accanto ai suoi interessi storici, tutti ricordano l'estrosità temperata e pur polemica del suo parlare) e in nome di questo materialismo si palesa anche il pericolo di un giudizio che contenga a priori la libertà dei personaggi. Sta qui del resto la denuncia in lui dell'esigenza a superare la misura del racconto ottenuto per cose (ricordate l'esplosività, diciamo pure in senso buono la « diligenza », di Tre Giorni; ma anche l'uomo scaltro, ottenuto quasi negativamente per entro le cose con leggerezza di toco, gli alludeva alla propria miseria; gli omni di Ortell erano insomma già sostenuti da un filo di elegia, e di qui potevano suggerire un termine epico); Ortell doveva certo possedere attraverso la ragione ragionata di questo materialismo, per ottenere che i suoi personaggi al giudizio (come vuole il romanzo) e si definissero nelle cose, non solo in una reperita modalità di azione, come vuole il racconto, ma solo giocando intellettualmente a far nascere e poi inchiudere un emblema cui commissurarsi.

Esaurito questo preambolo sulla storia di Ortell, dovremmo verificare i risultati del libro che abbiamo sotto l'occhio. La parte migliore, quanto a scrittura pare quella che insegue il moto febbrile dell'edificio, con la parola; cioè a un dipresso la parte centrale. Il periodo in cui si definisce nella moltiplicazione del moto, che si offre a sostegno dell'impetuosità, e traduce la febbre di attività opposta all'impingente a tutto tondo delle figure che gemiscono le prime pagine.

Ma forse il merito di Ortell è proprio quello di aver cercato — con risultati quasi sempre convincenti — di equilibrare la scrittura a definire successivamente questi nodi, a risolvere per virtù di stile, per quantità di consonanze e di risultato stilistico, i momenti diversi del libro, pur così chiara-

mente riducibili a un registro di deduzioni mentali. Meno felici i pochi momenti in cui il cercare per entro l'allegoria una possibilità d'immagine, induce a supporre in una trascrizione cronistica: quando l'ardore degli operai sta per incrinarsi e scemare, una notazione conclusiva come: « Un giorno un operaio, da un assistente, venne gravemente insultato », apre nel racconto uno scorporo sospetto di storia: non per la concretezza di un gesto, quanto del gesto si serve non diremo secondo un'opportunità momentale di « atto » (una ricorrenza l'uccello a una forma di accademia, che significa poi via via difficile, tradizione, scuola insomma, e non è poco), ma forse almeno secondo una disposizione e un'esperienza ragionate latenti e non pienamente manifestate.

Chiusa però in cerchio la vicenda, i tronchi della torre abbandonata che mettono gruppo di piante che con gli anni si atezofrondo e compatto », ritra-scrivono la storia come « stadio di un'esperienza », la finitono e la giustificano nel senso di una trasposizione biografica, l'acquisto per Ortell del mondo partecipativo; Ortell ha cercato e trovato un'eco al muoversi necessario dei suoi personaggi; un mare corò che gli conterà il contrappunto di un giudizio. Si ricordi la rivista dei due stranieri seduti sul mucchio a contemplare la torre: « ... non era la risata felice di chi è stato preso da un'improvvisa gioia mossa da un giuoco, da un motto; era il ridere osento di chi si trova di fronte alla scintilla di passione che odia e disprezza, e si abben-

essore ancor giovane, ma s'abbandona. Inoltre la vita cambia, passa, fugge. A un tratto la signorina bianca gli confida, quasi nello stesso tempo, di non potere più tornare al potere, di dovere presto andare lontano, e di essere fidanzata. Come certuni che senza accorgersene si sono buscati una collottola seguitano a camminare, soltanto un po' pallidi in viso, e poi, tutt'a un tratto tramontano, così Tendoio a fianco della ragazza che col fascino di fiori s'avviava al cancello ». Giunto lì, il vecchio casca giù e come cascano i burattini lungo il muro a cui sono appoggiati ». Il finale tanto crudo del racconto viene poi suavemente attenuato dall'autore. Il vecchio pensionato non muore per ora; gli rimane ancora tanto di vita da restare in possesso del suo potere, di rivederlo fra luci ed ombra, di ripensare i giorni in cui credette che potesse diventare un Paradiso vero, troppo bello per gli uomini.

Due racconti come *Bechèse* e *Il Paradiso* sono tali per forza di umanità e di poesia che non fanno desiderare il romanzo. Bastano a sé. Nel loro genere, toccano quella cosa grande e rara che si chiama perfezione.

GIUSEPPE ZOPPI

A Dio

Noi diciamo di Te quel che non sei e discorriamo dietro una parete d'ombra, sovrappponendo le montagne a prolungare il nome tuo sì breve. Oh, i pensieri degli uomini non sono che mandre di chimere allucinate! Carovana notte le conduce. Tu il pelo raggiante e senza sponde ed io germoglio la vita e la riprende il pallido giubbato che riposa. Senza di me fu il tempo, l'infinito fiorir di primavera e di stagioni con me l'eternità bionda di sole: ma non sono, Signore, il prima e il poi altro che vani segni a limitare un'impolenza fatta di parole.

IDILIO DELL'ERA

AVVII

Montagne enormi: mute; ma con l'orte o lunghe linee avvio di melodia sotto l'ente avvio il gran silenzio.

Cime lontane, candido o celesti: avvii soavi di canto e speranza; quasi così cime vicine, n specchio della distesa curula dell'acqua.

VALERIO ABONDIO