Libri

La magica esperienza del viaggio in Italia

La fuga di Goethe

L'esaltante itinerario dell'intelligenza e del cuore alla ricerca del mondo classico

Per ben due volte, nel 1775 e nel 1779, dalle vette del Gottardo, Goethe aveva rivolto uno sguardo colmo di desiderio verso l'Italia. Ma nuovi impegni di lavoro come sovrintendente generale nel ducato di Sassonia-Weimar e vicende sentimentali avevano finito per sopraffare aspirazioni evocate e suggerite dallo stesso ambiente familiare: già il padre, Johann Caspar, infatti aveva percorso la penisola e redatto direttamente in italiano un curioso *Viaggio in Italia*. Nella casa di Francoforte, del resto, tale predilezione non era tenuto certo nascosta; faceva anzi sfoggio di sè in belle immagini e stampe ricordo.

Tutto, fin dall'inizio, preparava dunque la fuga del Maestro verso il paese dove fioriscono i limoni, in una notte di settembre del 1786, con una semplice sacca di viaggio e uno zaino. Ma a quella decisione, maturata a Karlsbad, avevano contribuito l'insofferenza per la vita di corte, le incombenze di carattere pratico che sottraevano tempo prezioso alla prediletta attività artistica, il rapporto sentimentale con la signora von Stein, che Goethe cercava lentamente di rimuovere ed allontanare.

Possiamo rileggere ora, nella splendida traduzione di E. Castellani e con una lucida e attenta prefazione di R. Fertonani le tappe di questo romanzo di formazione, esaltante itinerario dell'intelligenza e del cuore (Goethe, *Viaggio in Italia*, Mondadori), volto ad evocare e rendere attuale ogni traccia ed immagine del passato. «In mille forme sorgono dalla tomba gli spiriti della storia e mi mostrano il loro vero volto», ha annotato Goethe; è il suo magico sguardo che sa redimere in bellezza e pienezza di vita le spoglie cincischiate e stravolte dal tempo.

Un'idea, un nome, una messe di richiami e di voci che attraversando i secoli gli balenano senza tregua davanti: Roma capitale del mondo! Tutto il resto scompare e viene risucchiato da un ritmo vorticoso: Verona, Vicenza, Ferrara trascolorano sullo schermo onnivoro d'impressioni e d'innamoramenti per l'arte, per i caratteri e i costumi delle italiche genti. Venezia lo ammalia e ipnotizza: al baluginar della sua luce, al fioco ridestarsi della sua immagine tra giochi d'acque e iridescenze regala ben quindici giorni. Poi la corsa riprende inarrestabile. A Firenze concede qualche ora, di sfuggita.

Nel frattempo ha sviluppato un'avversione incurabile per l'arte medievale: non si cura di Cimabue, di Giotto o di Simone Martini e ad Assisi è attratto da S. Maria della Minerva anzichè dalla basilica di S. Francesco. Faziosità e incongruenze del genio che ha appreso una lezione di classica misura dai testi del compatriota Winckelmann e corrobora, sul classico suolo, una sua congeniale tendenza di fondo: l'amore per la forma apollinea, in cui s'acquetano pulsioni e istinti nel sogno di una rasserenante e statica bellezza. Non sorprendono pertanto nè il convincimento — come annota durante il secondo soggiorno romano — «dei sensi e dello spirito che qui (cioè a Roma) fu, è e sarà la vera grandezza», nè il suo ripudio di quel museo del grottesco, frutto di mentalità abnorme e sragionante, che gli si dischiude in Sicilia a Villa Palagonia.

Guai a fomentare i germi di follia: Goethe cerca quaggiù un sano equilibrio, nel riflesso delle classiche forme e tradizioni, volge in versi l'*Ifigenia in Tauride* ed esorcizza i furori wertheriani. Ma non certo la vita che l'episodio di Faustina nelle *Elegie romane* esalta in un'alternanza di classiche reminiscenze e di generosa e salutare passione (se ne veda la bella edizione curata da R. Fertonani per le edizioni Mondadori nel 1979). Ma il falso commerciante di Lipsia, Philipp Moller, alias Goethe, trinceratosi durante il soggiorno italiano dietro uno pseudonimo, s'immerge in un refrigerante bagno di classica misura e rinasce dal profondo nel suo contatto con l'esuberante e magmatica natura del sud e nella percezione d'una Roma che gli offre, attraverso immagini e ricordi totali ed immensi, chiarità e pace.

Anche le pulsioni più riottose e scomposte s'amalgamano e acquietano in un mondo forte e fresco, gioioso e sano, come racconterà più tardi al buon Eckermann, ricordando la sua idiosincrasia per il caos e l'incomposto. Leggiamo ancora tra le sue notazioni nello sterminato zibaldone uscito in italiano qualche mese fa con una stimolante introduzione di P. Chiarini (Goethe, *Massime e riflessioni*, trad. di Mara Bignami, a cura di S. Seidel, Edizioni Theoria) «Il classicismo è salute, il romanticismo malattia». La conversione ha avuto luogo nella solarità italiana, tra le vestigia di un passato che il soggetto borghese sa trasformare da cultura antiquaria in potenziamento interiore e forma d'emancipazione. E non tarda a tradurre questo stato in immagine ufficiale: l'amico pittore Tischbein, con il quale parte per Napoli, lo eterna in un'aura di severo e compassato equilibrio leggermente increspato da uno sguardo che incombe acuto e imperscrutabile sul mondo.

Forse tale ritratto non rende completamente giustizia alla poliforme e ribollente esperienza italiana, in cui Goethe dispiega curiosità geniale ed esigenza di risanamento e riequilibrio della sua anima delusa e afflitta dall'esperienza weimariana. La sua natura enciclopedica si esercita ed arricchisce sulla totalità della vita: con il più fidato consigliere (i tre volumi sull'Italia del Volkmann) guarda all'arte, al passato; con il suo intuito scientifico osserva piante, minerali, sale sul Vesuvio per vedere da vicino la colata di lava.

Anche a distanza di tempo Goethe resta quel personaggio che da sempre ammiriamo: un narciso che intravede e risucchia nella propria immagine il mondo, emblema stilizzato di una genialità mai doma e appagata. Le sue pagine autobiografiche rivelano più che mai questa incessante costruzione del proprio mito: il *Viaggio in Italia* non è opera spontanea, frutto di notazioni quotidiane, ma la totale rielaborazione di materiali. Tant'è vero che la prima parte fu pubblicata solo nel 1816, dopo un lungo lavoro di organizzazione e cernita di note di diario e lettere scritte alla von Stein e a numerosi amici nel periodo italiano. Erano trascorsi quasi trent'anni, ma l'esperienza continuava a sopravvivere. «Non sono stato, da allora, mai più felice», confesserà ad Eckermann.

La cultura del frammento, dello schizzo, della breve impressionistica annotazione, in cui, talora, come nelle *Massime*, pare distillarsi la complessità e totalità della vita, si aggrega nella costruzione e nella apoteosi della Personalità, nel monumento finale in cui l'esistenza si congela in retorica memoria. Bene ha fatto forse quel gran conoscitore e cultore di Goethe, che è I. Alighiero Chiusano, a togliere un po' di patina ed ufficialità al personaggio (I.A. Chiusano, *Goethiana. Otto pezzi facili su temi del cavalier von Goethe*, Ed. Studio Tesi) e ad inventarne, sotto forma di *divertissement* con scene teatrali, prosa diaristica, osservazioni, l'immagine empirica.

Che dire dell'Olimpico che bisticcia con l'amica e ispiratrice Charlotte von Stein, la fa inviperire o le si appressa con modi galanti e melliflui? Oppure del Vegliardo che scodinzola disperato dietro la diciassettenne Ulrike von Levetzow? Ma l'autore che intende dissacrare e scoprire che cosa effettivamente ribolla sotto l'adamantina e classica superficie, è colto da disgrazia: il biografo Chiusano immagina la propria pazzia. Non si toccano impunemente i Venerabili dell'Olimpo letterario. Meglio allora dedicar loro articoli compassati e severi, augurandoci che il loro narcisismo continui a sopravvivere come la loro memoria e il loro culto.

Così non ci saranno pericoli e alla loro gigantesca ombra potremmo ripararci anche noi, cultori deferenti e timorosi filistei, accecati da tanta classica Bellezza.

Luigi Forte

NELLE FOTO: sopra il titolo, Charlotte von Stein in un disegno di Goethe; sotto Goethe ritratto da J.J. Schmeller.

Il Confucio tradito di Raymond Dawson

Il prof. Giorgio Mantici si trova attualmente per ragioni di studio a Tokyo, da dove ci ha inviato la seguente lettera.

Caro direttore,

ricevo solo oggi la lettera indignata dell'Editore Dall'Oglio concernente un mia recensione al Confucio di Dawson. Mi stupisco non poco delle «accuse» che mi vengono rivolte. Ribadisco, con ampia facoltà di prova, che la stimata casa editrice Dall'Oglio — che ha pubblicato i capolavori di Mann, Joyce, Svevo. — ha dato prova nel caso del Confucio di Raymond Dawson di sciatteria, superficialità e indecenza culturale affidando a una persona del tutto incompetente di storia culturale cinese la cura del volumetto succitato

Vorrei solo aggiungere:

1) Che «la stampa comunista» usi trascrizioni scorrette per i nomi cinesi non autorizza alcuno a fare lo stesso, tanto meno chi commercia in Cultura (Mann, Joyce, Svevo...) e non in notizie.

2) Non vedo perché il povero lettore italiano debba essere considerato un imbecille rispetto al lettore inglese: difatti al primo vengono imposte delle note che sono un insulto all'intelligenza e sono opera della traduttrice-curatrice e non dell'autore, visto che l'edizione originale è del tutto priva di note (perché l'editore Dall'Oglio non ha avvertito, come di solito si fa, che le note non sono di Dawson?).

3) I testi consigliati da Dawson nella bibliografia inglese sono quanto di meglio e aggiornato sull'argomento Confucio e, al contrario di quanto ritiene l'editore Dall'Oglio, sono tutti rintracciabilissimi in qualsiasi biblioteca universitaria italiana come pure in non poche librerie specialistiche; laddove la più parte dei testi consigliati dalla traduttrice-curatrice sono non solo introvabili ma soprattutto inutili.

Giudichino i lettori de l'Unità da che parte sta l'indecenza.

Giorgio Mantici

La riproposta di Ivan Cankar

Una civiltà si spegne in sanatorio

Le «edizioni» Studio Tesi sono giunte ormai a venti titoli nella loro collana «Biblioteca»; si può quindi parlare ormai del senso di una operazione. Nella collana infatti alcuni iniziali testi italiani si sono intrecciati con significative novità, interessanti scoperte e utili «riprese» provenienti dalla cultura mitteleuropea intesa nelle sue varie componenti (l'austriaca, la tedesca, la cecoslovacca, la croata, la slovena). È un merito questo di aver posto appunto sullo stesso piano culturale, indipendentemente dallo specifico valore delle singole opere, lavori che restituiscono, proprio in funzione della loro diversa provenienza, la concomitante e credibile documentazione di una mosaicale civiltà

In questa prospettiva sta legittimamente la «ripresa» della «Casa di Maria Ausiliatrice» di Ivan Cankar nella nuova traduzione di Marija Pirjevec (la prima, di autori diversi, risale al 1931 come si riscontra dal corredo bibliografico che insieme alla presentazione arricchisce criticamente il testo). Nella letteratura slovena Ivan Cankar (1876-1918) ha un ruolo già ben delineato ed una collocazione preminente di autore famoso e popolare. Della sua figura, dell'opera e della funzione progressiva assunta nel tempo storico in cui visse non è qui il caso di parlare, se non per ribadire che questo autore ha suscitato attenzione e interesse oltre che nella saggistica del suo Paese anche nella cultura italiana che si è occupata di lui negli ultimi 50 anni e ha favorito un cospicuo indice di traduzioni alle quali hanno dato «popolarità» soprattutto le edizioni Feltrinelli curate da Arnaldo Bressan (1977).

Si comprende così meglio il senso «dell'operazione Cankar» realizzata dalla Studio Tesi con la scelta di questa «anomala» «Casa di Maria Ausiliatrice» che, obiettivamente, rispetto alla sequenza della produzione letteraria sorretta da una tematica storico-politico-sociale degli altri libri di Cankar, ci pare possa essere considerata un caso a sè. Ma è proprio questo il primo elemento di originalità che giustifica l'operazione: invece di rinverdire la dimensione già nota dello scrittore sloveno, si illumina la peculiarità del modo in cui egli contribuì alla costruzione, dentro la cultura mitteleuropea, di una poetica del decadentismo che, a ragion veduta, la presentatrice-traduttrice sembra proporre come chiave di lettura di questo testo, accostandone la tematica a contemporanee opere di Maeterlinck, Altenberg, Hoffmansthal e Hauptmann.

Avvicinandosi più direttamente all'opera in questione, ai modi della sua ideazione e della sua stesura, agli anni 1902-1904 insomma, si può notare davvero una componente decadentista in questo nodo fra vita vissuta e rappresentazione fortemente caratterizzata da segni e significati letterariamente simbolici di cui pullulano le pagine del racconto. Cankar ebbe infatti un approccio personale, persino familiare con la realtà dell'infanzia malata e degenerata durante la sua prima permanenza viennese. L'opera che ne venne fuori, ambientata appunto nella «Casa di Maria Ausiliatrice», trasuda fin da principio del torbido scontro fra la pietà dei sentimenti e la ripulsa-attrazione dei modi nei quali essi si manifestano e coinvolgono il mondo malato che gravita attorno ad una casa di dolore.

Sconcertanti, ma assai significativi, sono a questo proposito le reazioni che l'opera suscitò una volta pubblicata nell'angustia ambientale e culturale piccoloborghese e clericale slovena dove si giunse persino a pensare e ad attuare un assurdo acquisto in massa delle copie del libro perché ne venisse impedita la circolazione; si volevano evitare gli effetti «perversi» procurati da un autore che trattava del dolore e della sofferenza non in modi edificanti e controriformistici, ma con una ineliminabile componente analitica, sensuale e perciò perturbante. Questo accadeva in una ormai boccheggiante civiltà del passato incapace di frenare, se non nel modo primitivo di cui si è detto, il dilagare appunto di quello che oggi potremo chiamare la poetica dissacrante del decadentismo.

La storia del racconto comincia con l'ingresso di una ennesima ospite malata, la fanciulla Malči, nella casa di Maria Ausiliatrice e si conclude con un presagio di morte che investe la stessa figura di Malči in un contesto nel quale è difficile persino distinguere il rapporto fra allucinazione e realtà. Il ritmo narrativo interno all'opera, scandito in brevi capitoli, consente di seguire la vita delle ospiti bambine di un sanatorio d'infanzia incurabile, circondate da suore e contesse visitatrici e oppresse sin dall'inizio da una costante «danza morte» che aleggia innocua e ineluttabile fra i letti, nelle fattezze dei corpi e nei presagi rassegnati che caratterizzano i dialoghi di queste sofferenti sensibilità puerili.

Cankar inserisce naturalmente nella linearità descrittiva della storia gli inserti di episodi più scopertamente simbolici come quelli del canarino o del passero, giocattoli di figure altrettanto puerili la cui breve durata e la cui morte brutale allude in maniera trasparente all'esito continuativo, segnato, di una vicenda predeterminata: le bambine malate si danno solo il cambio con la successione delle loro morti. Così si può dire per i riferimenti che l'autore fa al succedersi delle stagioni: l'inverno, la primavera, che contengono in sè ora il riferimento al freddo abbraccio della natura, ora all'impossibile speranza di una pubertà appunto primaverile destinata a guastarsi prima di essere compiuta.

Così è infine per lo spaccato «sociale» del rapporto che si instaura tra questa infanzia malata e gli spezzoni di famiglia da cui essa proviene che si prestano, come larve, ad appuntamenti di visite natalizie, che creano stati di impaccio e fanno da tramite a poche sequenze di evasione delle piccine vagamente anelanti ad impossibili ritorni alla normalità del mondo esterno, carico anch'esso, secondo Cankar, di tare e degenerati rapporti interpersonali.

In questa «Casa di Maria Ausiliatrice» le protagoniste muoiono dunque una dopo l'altra, fra descrizioni primaverili e cori di feste religiose alle quali le protagoniste non riescono a partecipare perché «le loro mani scivolano sulle coperte, le dita si contraggono e il vestito di festa è così pesante che non è possibile sollevarlo». Si può naturalmente discutere se questa chiave di presentazione sia l'unica e la più evidente, ma essa appare oggi la più stimolante e la più plausibile per una riflessione sulla personalità dello scrittore sloveno e della sua ricca e articolata produzione.

Silvio Ferrari

NELLA FOTO: «Ritratto di ragazza» di Oscar Kokoschka

La Cina di Malcom Bosse

Un americano tra i «signori della guerra»

Un romanzo sulla Cina del 1927, allora dilaniata da feroci scorribande banditesche e dagli scontri armati dei «signori della guerra». Lo ha scritto Malcom Bosse (*Il Signore della guerra*, Mondadori, pp. 656, L. 20.000), un romanziere americano che ha viaggiato a lungo in India e in Cina, dove ha tenuto, anche di recente, corsi universitari e conferenze. Chiediamo al suo autore se pensa che verrà tradotto in cinese. «Ne avevano già tradotto una buona metà — ci risponde — quando una settimana fa l'editore mi ha telefonato per informarmi che tutto è fermo a causa del "Movimento per l'Eliminazione dell'Inquinamento Spirituale", di recente costituzione, che ha messo in quarantena, per il momento, un certo numero di pubblicazioni. Si finirà di tradurlo e verrà certamente pubblicato — mi ha assicurato, confidente, l'editore — quando il "Movimento" avrà esaurito la sua parabola».

Che genere di romanzo è *Il signore della guerra*? È una grande saga narrativa, sul tipo di *Shogun*, *Luna di Primavera* e Via col vento, com'è scritto in copertina, ripetendo un giudizio del Publishers Weekly di New York, o è un romanzo storico nel senso pieno della parola?

«È un romanzo storico — risponde Bosse — anzi potrei definirlo un saggio socio-politico, con protagonisti da narrativa, sulla Cina del 1927, sulle aspre rivalità di quel tempo e su quegli elementi della vita cinese che, sviluppatisi, porteranno poi alla vittoria comunista del 1949».

Perché la scelta del «1927». Che importanza ha nella storia cinese e per il romanzo?

«Il "1927" lo ritengo un anno chiave nella storia della Cina; vi si agitano tutti i motivi che domineranno poi la vita cinese nei seguenti 50 anni. Nel 1927, col massacro perpetrato da Chang Kai-Shek a Huan, viene a un nodo il conflitto tra comunisti e nazionalisti. In quegli anni Mao elabora la sua nuova teoria della via rivoluzionaria al comunismo che muove, invece che dai centri delle città industrializzate, dalla periferia dei villaggi contadini. Sempre in quegli anni tocca il suo punto più alto il conflitto tra contadini e proprietari terrieri, come pure si fanno forti i sentimenti antioccidentali tra i cinesi».

In che senso i personaggi, quelli reali e quelli inventati, sono raccontati con l'occhio del romanziere?

«Sui personaggi, politici e militari, realmente esistiti, che sono nel romanzo, mi sono ampiamente documentato, come farebbe uno storico, e spesso le cose che dicono Mao Tse-Dung, Chang Kai-Shek e gli altri sono le cose che effettivamente hanno detto in quei tempi. Ma sono anche andato più in là, immaginando conversazioni che non hanno avuto luogo, ma avrebbero però potuto benissimo accadere, date le psicologie dei personaggi e le situazioni storiche in cui si trovavano ad agire. O, per i personaggi inventati, ho immaginato cosa avrebbe potuto dire e sentire una persona qualsiasi in presenza di quei capi politico-militari o nel fuoco di quelle situazioni storiche».

Perché il romanzo americano non s'interroga più sulla sua storia presente, sul modo di vita americano, come è stato in tutta la sua tradizione passata, da Henry James a Sinclair Lewis a John Steinbeck?

«È vero; chi trova ancora la sua materia narrativa nella vita americana ripiega sulle storie private, spesso squallide e scisse dalle vicende pubbliche. Invece chi è attratto dall'*azione*, dalle vicende private nell'impatto che hanno con gli avvenimenti storici, va a cercare la propria materia narrativa fuori degli Stati Uniti, in Africa, in Asia o nell'America Latina. Forse perché la scissione pubblico-privato marca profondamente oggi la vita americana, e la storia politico-sociale che vi si svolge non appare interessante».

Che cosa l'attrae di più nella vita quotidiana dell'Estremo Oriente, dove lei è stato così a lungo?

«Non è il senso di mistero, l'imperturbabilità o il silenzio che, secondo un ben noto cliché, vi regnerebbero. Tutto al contrario, è la sfida quotidiana, il rumore della vita e il fermento che urgono negli individui, tutti tesi nella lotta per la sopravvivenza. In Asia mi sento molto più vivo che altrove».

Qual è l'idea corrente degli americani sulla Cina e per che aspetti soprattutto ritiene di doverla criticare in base alla conoscenza diretta che ha potuto averne?

«Lo stereotipo in base a cui ancor oggi gli americani guardano alla Cina è robaccia, à l'immagine di uno Stato arretrato, disorganizzato, tirannico. Un'immagine storica. Io invece penso alla Cina di oggi in rapporto alla Cina di ieri, alla Cina prerivoluzionaria in cui la gente moriva letteralmente di fame, in cui imperava l'ingiustizia anche nei più minuti aspetti della vita quotidiana e il Paese era in preda al caos. Oggi, invece, è un Paese dove tutti hanno un lavoro e si sfamano, un Paese ordinato e che costantemente progredisce. Il sistema politico che hanno non va bene per noi, ma sembra molto buono per i cinesi, nonostante le molte cose che si possono criticare».

Piero Lavatelli

NELLA FOTO: Mao, terzo da sinistra, in una foto del 1937.

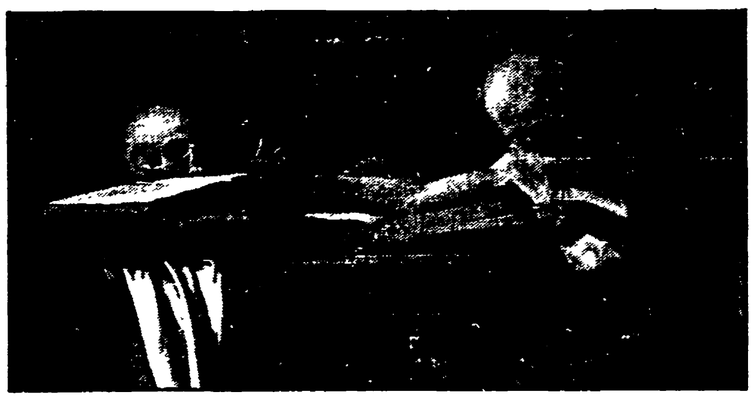
Un libro-enciclopedia raccoglie le diverse interpretazioni dell'opera di Michelangelo Merisi

Il Caravaggio della discordia

«Morì malamente come male appunto havea vivuto»: così si concludeva la biografia seicentesca di uno dei massimi pittori di tutti i tempi: Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Da allora la letteratura su questo artista (che, contrariamente al soprannome, è nato a Milano, forse nel 1571) si è ampliata e moltiplicata, perdendo probabilmente efficacia sintetica, ma acquistando in compenso maggiore problematicità. I giudizi, divenuti più benevoli, non risultano però più concordi. Caravaggio è stato di volta in volta considerato un grande realista, che contrappone la verità, per quanto disadorna e urtante, all'idealizzazione retorica: pittore di rughe e di polvere, di Madonne gonfie e plebee, di santi invecchiati, di violenze e assassinii.

Oppure soprattutto un antinaturalista, che fa derivare la luce non dal sole ma dalla pittura. Nei suoi quadri l'ombra e la notte si liberano dalle leggi fisiche; l'oscurità avvolge le figure secondo necessità stilistiche, mentali, astratte, così come ogni azione vive una vita geometrica, si condensa in uno spazio scandito da ritmi classici.

Longhi ha superato lucidamente l'antinomia individuando in Caravaggio «la dialettica del dualismo tra natura e visione». Ma altre antitesi critiche si sono presentate. Antitesi stilistiche (tra le ipotesi di un Caravaggio influenzato dalla pittura veneta o soltanto «lombardo»; di formazione giorgionesca o piuttosto manieristica), oppure iconologiche (tra l'indentificazione di un simbolismo di derivazione classica o marinista o religiosa da un lato e la negazione del simbolismo dall'altro), oppure psicologiche (tra l'accettazione e il rifiuto di una lettura freudiana dei dipinti).



Se, come sostiene Gadamer, un'opera d'arte è l'insieme delle sue interpretazioni, risulta interessante il recente volume di Mia Cinotti, Caravaggio (editore Bolis), estratto dall'ampia collana «I pittori bergamaschi», che raccoglie e riordina le molte variabili degli studi sull'artista. Ad una biografia iniziale, corredate da numerosi e spesso inediti documenti, si aggiunge un capillare saggio di G. A. Dell'Acqua, che ripercorre la fortuna critica del Caravaggio, dagli inizi, ai fondamentali contributi del Longhi, alle discussioni recenti. Chiudono il libro una serie di schede, le più complete attualmente disponibili sull'argomento, che esaminano le singole opere, affrontando problemi di datazione, di autografia, di iconologia e di stile.

Le varie interpretazioni sono accostate tra loro con un effetto a volte di potenziamento, a volte di elisione reciproca, e sono integrate da una valutazione complessiva che ne discute dialetticamente gli esiti o ne corregge i dati. La monografia si configura dunque come un'enciclopedia delle conoscenze caravaggesche, e dell'enciclopedia ha la sistematicità e gli intendimenti filologici.

Accompagnano il volume tutte le riproduzioni in bianco e nero delle opere, e una serie di tavole a colori, di consultazione meno efficace perché viziate da un frazionamento eccessivo. I particolari prevalgono sulle immagini complete, ottenendo l'effetto di una riduzione ai minimi termini che omologa dipinti di qualità diversa. La pittura caravaggesca invece si struttura come un organismo, in cui ogni parte rimanda all'intero e da esso trae i suoi significati più profondi.

C'è in Caravaggio l'intuizione drammatica e quasi panteistica che non esistono cose inanimate. Dal fogliame piumoso che vela lo sfondo della Fuga in Egitto, alle perle della Maddalena, sparse per terra come lacrime ghiacciate, ogni presenza partecipa all'azione, cioè al dramma. Il particolare, inscritto in un contesto più ampio, si trasforma allora in universale, l'aneddoto diventa esempio, archetipo. Caravaggio rapprende lo spazio, coagula l'ambiente intorno ai suoi soggetti, elimina ogni possibilità di distrazione.

Ma quello che prende forma sulla tela, che emerge dal vuoto o dall'inerzia circostanti va letto sinteticamente, perché ha un identico valore narrativo. Il cavallo che si impenna nella Conversione di Saulo e lo sovrasta con la propria massa quasi bovina recita una parte non meno importante del santo abbagliato dalla luce. L'ariete che tende la sua testa triangolare verso l'irrequieto S. Giovanni Battista dei Capitolini ha lo stesso significato sostanziale delle lenzoala che scivolano ampie e scomposte, o delle foglie umide e flessuose sulla destra.

Uomini e animali, erbe e tessuti hanno la stessa drammaticità. Come è unica la loro vita, così è unica la loro morte. La Madonna del Louvre, distesa senza vita, si disfà impercettibilmente come impercettibilmente si sfanno i fichi troppo maturi nel canestro dell'Ambrosiana; i volti dei commensali di Emmaus si corrugano e invecchiano come il pane sulla tavola, che sembra di argilla seccata; il serpente schiacciato nel dipinto dei Palafrenieri si contrae impotente come Isacco sulla pietra del sacrificio.

È probabile che Caravaggio accettasse l'idea, diffusa fino al 1800, di una gerarchia tra i generi: che cioè una pittura di soggetto storico o un ritratto avessero maggior valore rispetto a un paesaggio o a una natura morta. Ma al tempo stesso contraddice e sovverte questo canone sia sul piano stilistico che su quello filosofico, animando tutte le immagini di una stessa, disperata, shakespeariana vitalità.

Elena Pontiggia

NELLA FOTO: S. Gerolamo scrivente.