

Chantarella

Autor(en): **Luzzatto, Guido Lodovico**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **7 (1937-1938)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-9156>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CHANTARELLA

GUIDO LODOVICO LUZZATTO

(Continuazione e fine vedi numero precedente)

III

La stradina che sale dà a ogni passo una gioia tanto piena: nello splendore glorioso, si ammirano soprattutto le piccole cose, che alla bellezza stupenda si aggiungono: si ammira l'acqua che corre nell'erba scoperta, in una cavità fra la neve; e il triplice albero nudo, scuro che sorge sulla grande pendice scoperta, davanti allo spazio. E poi si ammira (e neppure ci si accorge di salire), l'irradiazione fulgida sui piccoli alberi scuri, contro luce e contro neve, gagliardi di un intenso vigore vegetale: e la luce che luccica su tutta la strada sottile di neve, verso altri gruppi di piccoli pini.

La presenza simultanea di tutto il paesaggio che ci circonda dà un senso di esaltazione, di entusiasmo, mentre si contemplan i particolari del sentiero: e poi ancora si ammirano, arrivando all'angolo di Chantarella, le curve candide; l'una sopra l'altra, in una pura architettura ritmica, di cupole rotonde, fuse nello stesso azzurro d'ombra. L'immagine invece del piccolo binario, che sale attraverso i piccoli pini d'oro e la neve, si fissa a un tratto nella mente, come una visione ideale, un paesaggio minuscolo di giuoco.

Eppure tutte queste impressioni suggestive del cammino sono nulla, in confronto alla gioia che colma quando dall'interno, da tutte le finestre, si è presi dalla visione sfolgorante, la quale preme da tutte le parti, in un solo trionfo.

Le grandi ombre, quelle gettate ai piedi del monte, e quelle che lasciano le rupi e colmano i solchi, e accompagnano le punte e danno alla fine un senso di equilibrio bilanciato che sostiene le forme, di statica superba, di salda coesione degli elementi: onde un senso di tale, estremo benessere, mentre il braccio destro della veduta è tutto colorato di un'ombra d'altra natura, una e semplice.

Gli occhi sono quasi stanchi di vedere, troppo impregnati dello splendore: eppure ancora non possono non accompagnare le dolci ondulazioni delle ombre liquide celesti per la montagna nevosa; e si immergono in quell'ombra che in un sol colore fascia la metà di un torrione come una colonna (ma la cima non stacca quasi dal massiccio) e poi si prolunga e dilaga nell'ampia proiezione triangolare.

Quattro dolci ombre successive colorano quasi tutto il confine del monte, sul cielo nel lungo lento pendio di sinistra: e tutto ha lo stesso timbro terso e tenero, di perfezione. Quando dalla stessa sala sporgente (e l'aria è un po' troppo calda) si contempla tutto questo sereno — dal corpo freddo dell'Albana e dei campi nivei vicini, sui quali splende il cielo verde intriso di raggi splendenti, alla montagna illuminata di facciata, in piena regolarità, fino alla piramide del Piz Albris, nettamente illuminata — quando poi si vedono certe ombre sfatte, come traboccate dall'involucro, che quasi somigliano a vapore, veramente si è sopraffatti da una realtà di terra, aria, fuoco, che è superiore a tutte le rappresentazioni umane.

A un certo momento, tutto il Corvatsch con le sue propaggini e i monti di Sils, sembra una massa di materia, trasfigurata, incandescente, che nella fiamma sia per tramutarsi. Si è stati occupati ininterrottamente dalla visione. All'ultimo, il rosa sulle vette appare così staccato dalla terra, lo si sente già come un'ala purpurea che sia per sollevarsi, via nell'aria.

E il cielo d'oriente si è riempito, sugli orli dei monti, di rosa vivo, di piuma rosea ascendente.

L'unità bianca sotto il cielo chiaro — non sarebbe questo lo sfondo più delicato per un quadro di composizione armoniosa, o per un ritratto di più figure?

Dal fondo della sala, dalla penombra, si sente sacra tutta la presenza delle montagne pallide, eppure intagliate squisitamente, sottilmente, con una precisione squisita.

Dal fondo del divano, si sente ancora più, molto di più, che quando si è vicini al vetro della finestra, il contatto, tattile, con tutto il grande pendio di sassi e di neve, e si sente anche il cielo divenuto azzurro cupo sopra le cime, a sinistra, e il cielo chiarissimo, albeggiare oltre la cresta della Margna.

A quest'ora, la fantasia non può non sentire, non può seguire e ricreare la duplice cresta, il doppio incavo del Corvatsch.

Tutta la volta del cielo ha una tale potenza di rifrazione illuminante, che il paesaggio fino al fondo della valle è tutto rischiarato, in bianchi diversi, soltanto che ogni lembo, secondo l'altezza e la disposizione, ha un tono diverso, sensibile solo al paragone.

E quando una giornata simile di bellezza piena è finita — lo spirito rimane stupito, stanco, come per avere troppo vissuto, come per essersi troppo nutrito e dilatato dalla visione, non sa ritrovarsi nelle solite occupazioni.

IV

Si ritorna alla visione, involontariamente si ha compiuto una congiunzione pittorica della tovaglia bianca con tutto il freddo primo piano che si contrappone all'oro astrale della fuga di montagne: al lato triangolare della Margna, illuminato, e alle mirabili concavità del fianco di valle, che sorgono dall'ombra, e che ricordano le curve amate degli incisori tedeschi.

Un uomo che cammina sull'orlo della neve di primo piano, veduto sopra il cielo e sopra lo sfondo infuocato, diventa monumentale: rompe il puro rapporto fra le nevi ondulate e lo spazio che è preda del sole raggiante.

Così si vive quest'ora di bellezza — e non è nè un giorno dell'anno, nè un giorno della propria vita, tanto meno un giorno della storia del mondo: è soltanto la funzione sacra della luce sulle montagne.

C'è un certo momento, in cui si vedono emergere nella piena infiammazione della neve, tre sassi bruni successivi, alla stessa altezza, poi ancora una punta aguzza, e fra loro sono versate ombre parallele, mentre sull'orlo del cielo, sulla cresta brillano tre piccole puntine successive: è quasi un effetto di inganno dell'occhio, di giuoco pittorico: tanto il fondo di montagna aderisce al fondo del cielo, più che in un affresco arioso.

Soltanto quando i lembi inferiori sono stati guadagnati all'ombra (pare a un certo momento che una puntina di propaggine sia rosea per trasparenza), la vetta si sente erta come una vetta. In fondo, una delle ragioni per cui la pittura di questo caldo momento di tramonto non riesce viva, è perchè essa — a differenza del disegno — non riesce a rendere il divenire di una ricreazione di forma.

La veduta non è nulla, se il rosso della cima è dato soltanto in un blocco di colore, come fosse l'unghia rossa di un corpo bianco; mentre soltanto se si potesse ricreare la dolcezza stupita con cui la contemplazione passa dal mirabile

rilievo bianco, ricco di semi brillanti, a quel rosa intenso, la pittura renderebbe tutto il valore emotivo di un duplice effetto coesistente.

Eppure la piena adesione alla forma, darebbe ogni momento l'impulso a renderne sulla carta l'integrità plastica, con tutto il sussulto ritmico delle sporgenze nevose, delle punte esasperate e delle morbidezze.

Finalmente, quando tutto è spento, l'occhio rimira soltanto l'intaglio di tutta la linea contro cielo.

Poi, a un tratto, scopre invece il tono liscio, lido, mite di un tetto coperto di neve, in basso sotto il pendio, contro il bosco: in contrasto con le zone frementi verso il cielo, è un bianco chiaro, uguale, dolce: l'espressione coloristica ha dato da sé il senso simbolico della casetta umana — come in un paesaggio simultaneo di Goethe o di Ibsen, di Faust o di Peer Gynt: non è che una nota di colore, accanto agli scheletri degli alberi che spiccano infissi alla neve fredda, come di ferro arrugginito.

Poi invece, nella chiarezza universalmente effusa, è suscitata l'impressione forte del corpo bruno di una piccola cascina, insieme alle cime fitte degli alberi, fra la neve salda e il tremolio del rilievo argenteo lontano.

Per l'aria frizzante, con il vento vivace, corre sul pendio della montagna la luce vivissima: la si sente, così, fuggire e fremere per lo spazio, nè si pensa a raccoglierne gli effetti singoli.

Poi, avviene di ritirarsi per un poco in una fitta conversazione; l'assenza breve, in una stanza oscura, è bastata per dare un'indicibile sorpresa quando si ritorna verso la montagna candida investita di irradiazione, e illuminante a sua volta, dal cielo azzurro.

Si ha proprio il senso che neve e cielo, nella pienezza colma, aspettassero silenti.

C'è una bimba graziosa, furba, nell'albergo, e c'è anche un topolino: la bimba dal mento aguzzo, socchiudendo gli occhi, si diverte a immaginare che tutta la casa, tutte le stanze, quando l'albergo è chiuso, rimangono per il topo rimasto solo: che una notte dorme qua, una notte dorme là... E poi la bimba, guardando curiosamente, come sicura di aver trovato chi la capisce, si mette a dire che vorrebbe comperare un vestito, e tutto St. Moritz; ma si rallegra di partire, di ritornare a casa.

Una bimba simile deve essere veduta da vicino; da lontano, può sembrare comune, e invece la faccia arguta e fine è piena di espressione.

Avviene di parlare di pittura: e di udire da una buona donna qualunque che in questi tempi così tristi, si desidera soltanto una pittura che ralleghi, che dia gioia, chiara e serena. Strana discordanza! Malgrado la teorica unità delle arti, per la letteratura che si crea oggi, non lo pensa nessuno; anzi, sembra che quasi ci si debba vergognare se pagine liete e luminose, se visioni che diano un po' di gioia, sono state realizzate dalla penna.

La gente si allontana. Si rimane completamente soli: avvinti, per il senso della vista, alla montagna splendente, su cui tre ombre acuminate si infiggono.

Nulla è più curioso che osservare come nel mezzo di una vasta zona in ombra, una sporgenza di bosco e neve, è invece ancora screziata dal sole.

Gli occhi devono compiere uno sforzo per guardare la mole nevosa della montagna, erta di contro, in cui l'accensione s'accentra.

Si vorrebbe leggere qualche cosa di bello, per l'ora di bellezza; si tenta di leggere i poemi di Lenau, si è meravigliati di toccare con mano come in tutte quelle romanze, e nel Faust, nel Don Juan, nel Savonarola, dappertutto è una versificazione combinata, è uno sforzo di rime tanto mediocre, l'eloquio non ha mai fusione organica, tutto è messo insieme con artificio ingenuo, il singolo verso non ha mai armonia e la frase non è mai schietta: nel Faust poi, l'imitazione di Goethe, con pretesa di creazione totalmente originale, dà troppa noia. E' curioso che la fama di questi lunghi poemi abbia potuto reggersi, durare, malgrado l'arti-

colazione affaticata delle membra, e la nullità dell'invenzione. Anche l'espressione della bramosia di vita di quel Don Juan è tutta tanto superficiale, inconsistente.

La letteratura possiede ben poche opere di vera poesia intensa, di forma assolutamente nobile, che si rivivano con gioia in un'ora di bellezza, senza doversi dedicare al loro mondo di proposito.

V

Inchiodato al mio posto nella loggia del luogo mirabile, immobilizzato forse insieme dal caldo eccessivo e dalla visione sublime, ho seguito ancora una volta la visione sublime di una sera serena di marzo sulle nevi.

Folle tenacia nella ripetizione: ammiro coloro che avendo vissuta questa meraviglia ieri e ier l'altro, oggi sono capaci di abbandonarla, lasciarla soltanto come uno sfondo gradevole alla loro conversazione e alla loro discussione, senza quasi guardarla.

Perchè, cui può giovare questa ripetizione, questo rinnovamento fanatico di un'involontaria, immediata trasposizione in parole e frasi della piena presa di coscienza della presente realtà?

Eppure lo stesso senso di beatitudine perfetta è ridato a chi siede immoto e contempla: fuori, questa visione per gli occhi, di colore e di candore, è accompagnata dalla presenza sensibile, non so dir come, di tutte le forme, di tutto lo spazio, del suolo fangoso, della neve che è alle spalle, di tutto ciò che sorge da tutte le parti, senza che gli occhi lo vedano.

La visione è accompagnata soprattutto dall'aria purissima e fredda, che sotto l'azione sua veemente soggioga tutto il corpo. Il contrario è sentito fortemente quando soltanto dall'interno si apre una delle doppie finestrelle: ed allora si sente venire vivamente, sul volto, invadente, violenta l'aria gelida che soffia: penetra nelle narici e nel petto, penetra nella pelle del viso, e la spezza, penetra negli occhi che subito lagrimano: ed è il soffio, l'anima vera del paesaggio, la si sente immediatamente affine alla purità visibile del cielo e alla purità dei lenzuoli di neve; ma si richiude la finestrella e si è ripresi da questo calore uguale, in una casa degli uomini — questo calore che permette completamente di stare, di bere, di scrivere, di meditare, padroni del proprio spazio.

E la visione non è più che visione frontale. Onde è già avvenuta una trasfigurazione verso la pittura: se anche verso una pittura che non sia ancora piatta e ancora fatta di colori a olio o di acquarello, tratti dai tubetti; ma piena dell'ambizione di rendere la presenza che inebria, l'immensità che esalta.

Quando tuttavia una finestrella è dischiusa, subito la pupilla vi è attratta: il trapasso dall'orlo della neve al cielo azzurro vi è ancora più acuto, il colore vi è ancora più puro; ma la cornice della finestra, il telaio della veduta agiscono ancora.

Nella contemplazione ripetuta, si ha potuto frattanto scegliere il momento coloristico più bello: un momento in cui il colore roseo domina stupendamente caldo sulla montagna larga, interrotto da due grandi fasce d'azzurro negli incavi ombreggianti: in quel momento la materia del colore brilla e splende in tutto il suo vigore: è il momento migliore per l'impasto e la risonanza.

E frattanto grandiosa è l'emozione, che nessuno potrà dipingere, della distesa immensa di neve candida, che agisce nella sua unità austera, in modo indicibile, contro il colore fulgido superstita.

Poi, nel crepuscolo, tutta la scala di ombre e di chiarezze della terra sembra ascendere, verso il balzo dall'ultima cresta in ombra, verso il cielo raggiante.

E' una ripetizione: eppure non si è soltanto colmati di gioia, si è anche tanto occupati, tanto animati, che non si riesce a bere il tè, malgrado l'ora: soltanto alle sei la prima tazza, e alle sette si ha ancora una tazza abbandonata.

Il passaggio dal rilievo tenero al cielo cupo, è diventato una cosa tutta intonata, tutta raccolta, senza troppi squilibri nelle note di colore: tema per una pit-

tura discreta, umile, rara nella sua devozione come dimostra l'eccezionalità di Corot, e anche degli Impressionisti francesi.

Ora, davanti ai piani digradanti di questa visione nel crepuscolo tardo dopo che nell'interno s'è acceso il lume, mi avviene di leggere nella « Frankfurter Zeitung » un articolo su Rembrandt: sul grande quadro di Sansone accecato dello Städel.

L'articolo, di Johann Armbruster, si rivela subito notevolissimo: e gli occhi che lo leggono, si sollevano poi anche senza volerlo sulla realtà argentea di una armonia che si compie nel cielo celeste al di là della linea della Margna.

Ancora una volta, mi è imposto il paragone fra l'elemento aereo di questa visione — aereo nella prospettiva, nella gioia delle trasparenze, nel coronamento, anche se l'aria non si respira — con il mondo esclusivo ed estraneo della creazione pittorica di Rembrandt, quell'elemento greve, virulento, che non conosce cielo.

Eppure l'autore dell'articolo suggestivo, scrive: anzi, incomincia così: « Wenn man irgendwo in aller Kunst von Naturalismus reden kann, so hier: angesichts des grossen Bildes mit Simsons Blendung... des verwegensten Werkes wohl auch, das Rembrandt in seinem ganzen Leben unternommen hat ».

I lumi accesi, in questo paesaggio ancora tutto chiaro, nove lumi nel paesaggio bianco, non sono che fiori: la fantasia si rifiuta di sentirli altrimenti, mentre la loro fiorita non contrasta con lo stato di grazia.

Quanto tempo è passato in questa musica? Ogni minuto è stato troppo prezioso. Nella penombra discreta, deve avvenire il congedo. Qual nome dare a quest'ora d'amore del vero? Si vorrebbe poterla individuare per sempre, con un nome proprio. E' l'addio.

I pini sorgono dalla base d'ombra, grandissimi, nel cielo chiaro, si schiudono trasparenti sul fondo di luce.

E a pochi passi, nella sera bianca, si scopre come un effetto di giuoco, graziosissimo il gruppo di case e di lumi dall'alto, scenario di una favola.

Così, come una favola, come un giuoco sprofondato e sommerso, appare nell'ora di respiro immenso e ilare, tutta la storia degli uomini.
