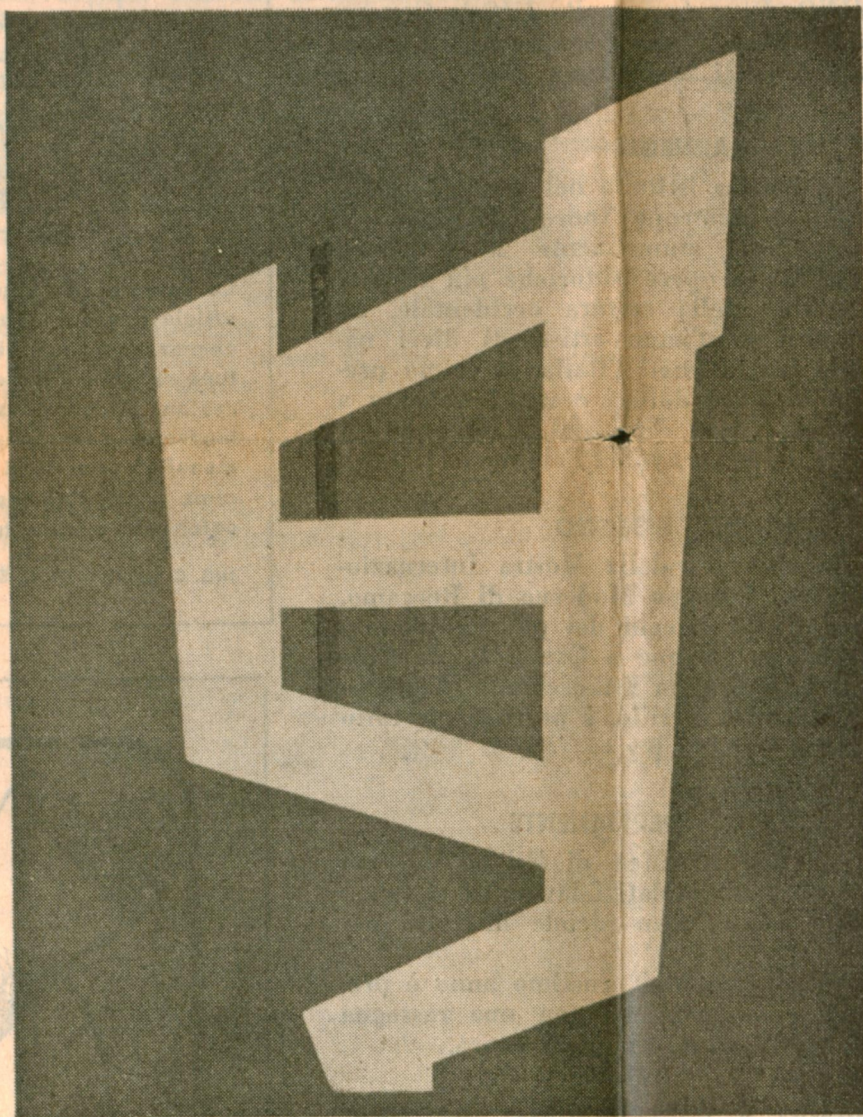




Ballocco



Colla

## PAROLA E PITTURA

Truman Capote costituirà forse, tra non molto, un problema serio per la critica, quando la sua opera sarà più distesa materialmente, offrirà più pagine alla attenzione di larghi strati di lettori. E val la pena di credere che così sarà: che quest'opera sarà di quelle che più vasto consenso riscuotono, anche se la loro comprensione non è del tutto limpida o, per lo meno, si oscura di molte incertezze e non trova tutte le parole degli abituali discorsi. Ma l'esempio è istruttivo: fa seriamente meditare, tra l'altro, alla limitatezza delle nostre possibilità critiche, pur da tanto tempo tese e ammalizzate, che si arrestano di fronte ad ogni pagina che turbi in qualche modo le tradizionali separazioni e distinzioni, o piuttosto le renda più sottili e vaghe, celate spesso in continuità da apparenti impasti e misture, più evidenti che non le solite possibili conversioni di dati pittorici in verbali o musicali e viceversa.

La difficoltà del discorso critico trova proprio qui il suo principale incaglio: pare che le pagine di Capote si dissolvano in trame esili o in turgidi impasti di colori assoluti, talvolta squillanti come certi quadri *fauves* anche troppo grevi di tinte festevoli. Ma il punto dove questa vivacità di colore, questo valore pittorico si svela nettamente come apparenza di una più reale, concreta trama verbale è quasi impossibile a cogliersi o perlomeno a precisarsi, nonostante il lettore avverta quasi impulsivamente in

generalità la forza indubitabile di un narratore. E non dico di un poeta, per non dare, col termine, dubbio: veramente narratore, cioè artista che racconta favole con modi freschissimi e nuovi, ma pur sempre sulla scia di tradizioni o di una tradizione per intuito riconoscibile.

Non sono i passaggi metaforici a confondere: ne conosciamo di più rapidi e sottili, di audacia anche meno giustificata e siamo ormai avvezzi ad afferrare prontamente certi tramiti analogici e certe trasposizioni sensibili quasi allucinanti: sono i personaggi di Capote che vivono una vita che par trascendere le intenzioni fiabesche dell'autore stesso, come se fossero distaccati dalla pagina e dal suo procedere immaginativo, campiti o sfumati in una atmosfera che non si sa bene se troppo vicina o troppo lontana ai nostri sensi. Si può dire assurdo questo discorso e rigettarlo in partenza, se troppo intenti a un metodo, ad una posizione critica: non è forse vero che il personaggio di un'opera di poesia è la parola stessa che lo delinea e colora? Ma la questione resta egualmente, sistemata in una zona più fonda intoccabile da ogni ovvia frase. Si direbbe il caso di alludere ad una frattura, ad uno stacco tra la tecnica narrativa dello scrittore e la sua realizzazione, proprio come se per una rivoluzione quasi impensabile due elementi necessariamente uniti, fusi, si fossero sciolti e giocassero una serie di più magici, di più vagamente allusivi

rapporti. L'ultimo dei due volumi tradotti da noi, contiene una serie di racconti, non tutti belli, alcuni troppo grevi di colori del peggiore barocco o ingenui di ingenuità quasi fanciullesca: ma nei migliori il dato sconcertante si coglie con tutta facilità. Miriam, la bimba protagonista di uno di essi, vive due vite, una è quella più accessibile, ma secondaria che diremo intrisa e impastata del periodare dello scrittore, l'altra più vaga ma terribilmente più importante di presenza fantomatica, che si staglia impo- nente alla fantasia e poi di colpo sfuma o dilata sprazzi di lume tra angelico e demoniaco; e così altre figure, Padron Miseria, le donne di «Il falco senza testa», del racconto finale che dà titolo alla raccolta.

Non pretendo di risolvere, ma di proporre un problema: c'è nei libri di Capote questa costante duplicità tra una normale perizia di narratore, che fa da taluno richiamare nomi vicini e lontani, come Poe, e effetti che sembrano troppo intensamente pittorici. La soluzione dovrà additare il chiaro punto di intreccio dei due elementi, ma additarla con termini di discorso critico accessibile alla fantasia e alla più lucida ragione. Parola e pittura non saranno, neppure in Capote, elementi così fusi da non poter esser segnati nel loro mutevole gioco di scambi e contatti.

Giancarlo BUZZI

Truman Capote - *Altre voci altre stanze* (Garzanti).

Truman Capote - *Un albero di notte* (Garzanti).

\*\*\*

tare i vantaggi dell'alfabetismo, ci chiediamo: perchè la cultura e la ragione debbono essere causa di un diffuso, quasi generale smarrimento?

E' vero che in Italia è stata ideata una piccola riforma scolastico-sportiva la quale a suo modo risolve il problema confermando la validità del vecchio adagio: "meglio un asino vivo che un dottore morto". Ma la domanda rimane per coloro che, superate le prove delle piste e degli attrezzi, resteranno in vita confortati dai brevetti sportivi e, magari, da un po' di cultura.

Dobbiamo quindi ripetere che la cultura è la pistola del suicida se non esiste una fede che sia anche fiducia nell'utilità del proprio lavoro e, quindi, fiducia in noi stessi. Con la fiducia in noi stessi tornerà vitale ed operante l'istinto, che è la sola forza capace di armonizzare i discordanti suggerimenti della cultura e della ragione.

Dopo il processo critico dell'ultimo dopoguerra, effetto spontaneo di spietate esperienze, non è proprio il caso di pensare alla possibilità di rimettere a nuovo vecchi miti. Infine: chi darà una fede a coloro che non moriranno?

Aldo SPARAGNI

## GLI ERRATI PRESUPPOSTI

### UNITA' DI LINGUAGGIO

Spesso ci è occorso di leggere che il nostro secolo manca di unità di linguaggio artistico; anche recentemente un complicato articolo è stato scritto per confermarlo. Il discorso avrebbe un fondo di parziale verità qualora non sottintendesse che altri secoli ebbero questo dono. A caso: nel primo cinquantennio del secolo XVI operano contemporaneamente nell'Italia centrale Michelangelo, in Fiandra Brueghel, in Russia i pittori delle icone tardo bizantine (e ci fermiamo, per sufficienza, al nostro continente). Unità di linguaggio? Certamente no.

Negli anni 1908-1910, in pratica contemporaneamente, e senza un'antecedente reciproca conoscenza, in Francia (Cubismo), in Italia (Futurismo), in Germania (Cavaliere Azzurro) si manifestano tre movimenti che se non per le caratteristiche loro proprie, parlano un linguaggio comune che permetterà scambi e susciterà in seguito, nel giro di pochi anni, dall'*Orfismo*, al *Purismo*, al *Neoplasticismo*, al *Suprematismo*, al *Costruttivismo* altrettanti singoli «dialetti» del linguaggio artistico concreto che ora, sia pure con le necessarie diversità, è parlato e capito nel mondo intero.

Unità di linguaggio? Certamente sì, e solo nel nostro secolo, per la prima volta nella storia, in senso universale.

Il contrario di quanto si pensava.

### SECOLO D'ORO

Ci si è accorti - e in fondo non da molto tempo - che il pensare all'*Ottocento* come ad un secolo decadente era - se mai - argomento strettamente italiano. E tale aggettivo - fino ad un certo punto - sarebbe stato applicabile anche ai due secoli precedenti, quelli che seguirono il *Cinquecento*, definito «il secolo d'oro» dai vecchi accademici.

E' tempo di non credere più a tali sciocchezze: ogni secolo è d'oro.

contro Matisse nel 1906 ne dipinse un'altro («Gli ulivi») che era ancora *neo-impressionista* alla Cross.

E chiunque, scorazzando nella storia, può trovare paralleli simili con molta facilità.

### TENDENZA

Ogni artista che conti ha una propria fisionomia che lo distingue da qualunque altro. Gli avvicinamenti possono essere utili solo nello studio della sua formazione, o per gli influssi che eventualmente provocano le sue evoluzioni: i risultati, poi, apparterranno a lui solo.

I grandi superano sempre l'episodio della tendenza e spesso la possibilità di una qualsiasi collocazione sia pure nelle più generiche «correnti». Potremmo ancora chiamare Klee un espressionista e Miro un surrealista?

I due esempi non sono causali: Klee e Miro sono, a nostro avviso, i due artisti che più di ogni altro possono rappresentare la sintesi di quanto abbia creato il primo cinquantennio del nostro secolo.

Ma (e l'esempio è opposto) nemmeno Matisse è più *fauve*.

Alla fine: non è l'appartenere ad una tendenza ciò che fa un artista, è l'aver qualcosa di proprio e di valido da dire.

Chi parla con fraseologia che fu altrui non interessa l'arte e la sua storia, ma al massimo interessa qualche collezionista poco intelligente.

### SAPER VEDERE

V'è chi crede esista una chiave, o più chiavi, per poter comprendere l'arte contemporanea; si tratta di solito di chi non sa guardare nemmeno quella antica, ma non è colpa sua, se ha letto spesso che l'arte contemporanea è «un'arte da iniziati» (se lo è lo è come tutte quelle che la precedettero) e se da un po' di anni le vetrine dei librai si van popolando di libri che pretendono d'insegnare come si fa a guardare un'opera d'arte. Non esiste affatto nè chiave, nè metodo, nè ricetta. O per lo meno ne esiste una per ogni opera, e ciascuno se la deve trovare da sé.

Come si può pensare a trovare un sistema buono per tutti i casi: per Viligelmo e Michelangelo, per Vermeer e per Mondriand, per Giotto e per Parmigianino, è domanda che avrebbe dovuto farsi chi ha compilato tali libri. I quali, infatti, per giustificare se stessi, sono costretti a giungere a conclusioni del tipo che il Partenone non è un'architettura, ed al massimo possono giovare ad approfondire alcuni brevi periodi, alcune particolari espressioni d'arte, evidentemente quelle preferite dall'autore del manuale.

Al di fuori di alcune elementari nozioni, ed un minimo di cultura base, non v'è che un metodo: vedere, vedere, vedere.

Insieme ad altri pochi, l'ha capito assai bene Lionello Venturi che nel suo «Come si guarda un quadro: Da Giotto a Chagall» non dà un metodo, ma pone il lettore di volta in volta di fronte a singole opere, distribuite nel corso della storia, ed aventi - nel limite del possibile - differenti valori e caratteristiche. Poichè qui sta il fatto: ogni artista, ogni opera anzi, ha qualcosa di suo da dire, e lo dice con valori tutti propri, che

Carlo PEROGALLI

(continua a pag. 4)