

# Spettacoli

## Cultura

Accanto e sotto, due dei ritratti dello scrittore inglese Henry James



**Tradotti in italiano i «Taccuini» di Henry James. 11 quadernetti che lo accompagnarono dal 1878 al 1911 e che ci conducono nel cuore della sua attività creativa**

«Un giovane inglese, in viaggio per l'Italia, vent'anni fa, incontra in una antica cittadina — Perugia, Siena, Ravenna — due signore, madre e figlia, con le quali fa conoscenza sul momento: la madre una donna riservata, sensibile, interessante, patetica, allevata nell'alta società. Il ritratto della perfetta signora, secondo la vecchia scuola inglese, il tutto venato da un tocco di mestizia; la figlia una bellezza, tipo eccentrico e irruento; ardente, generosa, tenera perfino, ma con una buona dose di civetteria e non priva di una certa asprezza... Sono queste le prime righe, del 7 novembre 1878, dei Taccuini di Henry James, che pubblicati nel 1947 da F.O. Matthiessen e K.B. Murdock (The Notebooks of H. J. — ma Leon Edel ne annuncia una nuova, forse arricchita edizione), compaiono ora in italiano nella traduzione, fedele e sensibile come poche, di Ottavio Fatica. (Henry James, i Taccuini, Roma, Theoria, 1986, pp. 456 Lire 38.000). E sono righe che si concludono perché riferendosi a personaggi immaginari, offrono la chiave di lettura di questi undici quadernetti che, dal 1878 al 1911, accompagnarono James nel suo lungo e strenuo lavoro di romanziere. Essi ci avvertono, infatti, che non siamo di fronte a un «diario» in cui si registrino avvenimenti e stati d'animo ma al giornale di bordo di una grande, e ardentissima, navigazione letteraria. Dalla propria vicenda umana, dei propri affetti e

legami e incontri James parla ben poco, qui (e il lettore dovrà piuttosto rivolgersi ai volumi autobiografici, alle lettere, agli scritti di viaggio, alla mirabile biografia di Edel). Soltanto le pagine, assai toccanti, dedicate alla morte della madre ci consentono di accostarci ai sentimenti dell'uomo James («Sapevo di volerle bene, ma non sapevo con quanta tenerezza, finché non l'ho vista avvolta nel lenzuolo funebre, in quella fredda stanza a tramontana, mentre fuori imperversava la bufera, dolce, tranquilla e nobile d'aspetto come in vita... Era la nostra vita, era la chiave di volta dell'arco. Ci teneva uniti, e senza di lei siamo canne sparse al vento. Era la pazienza, la saggezza, squisita espressione di maternità, febbraio 1882). E, tra il 1881 e il 1882, possiamo trovare suggestive e rapide annotazioni su Londra («la forma più possibile di vita», «il più grande agglomerato di vita umana... il compendio più completo del mondo») sull'«amata» Italia da Sanremo a Venezia («In me sorse un amore appassionato per il luogo, per la vita, per la gente, per le usanze») a Recanati, dove va per vedere la casa del Leopardi, «le cui lettere, infinitamente commoventi, avevo letto mentre ero a Roma. Era una bella giornata, e la gita pittoresca, ma non mi lessero entrare nella casa di Leopardi. Ho avuto tuttavia modo di vedere la desolata cittadella di collina dove egli aveva trascorso gran parte della pro-



# La vita è un romanzo

pria vita, sta in posizione incontentevole, in una strana luminosa solitudine. Ho visto le strade, ho visto i paesaggi da lui contemplati... Ma mentre già il tentativo che fa, nel 1881, in occasione di una visita in America, di ripercorrere su queste pagine la propria storia, i propri «anni d'esperienza» è soprattutto ricerca della propria formazione intellettuale ed artistica, motivazione della scelta europea («La mia scelta, la mia necessità, la mia vita... il mio lavoro è là... e con questo nuovo mondo, che n'è quel fare), negli anni successivi l'uomo

scompare per far posto sempre più esclusivo all'artista, al romanziere. I taccuini, che gli diventano sempre più necessari («Colpisce, colpisce ancora, ancora, e ancora, mitra al particolare; non devo far altro che vivere e lavorare, osservare e sentire, raccogliere, annotare. Tutti qui i miei cadres; continua, ah, continua a riempirli) si popolano non tanto di persone incontrate, o luoghi visti, o situazioni vissute quanto di possibili personaggi, o spazi narrativi, e intrecci («nome neland») romanzeschi. Ma appunto nei formati davanti ai nostri occhi di un

universo che, pur nato della vita, appartiene all'immaginazione («Vivere nel mondo della creazione — entrare e restare — assistere e assistere — pensare assortamente e fruttuosamente — portare alla luce combinazioni e ispirazioni mediante una profondità e una continuità di attenzione e di meditazione — è questa la sola cosa —), è il fascino maggiore, e irripetibile, dei Taccuini. Essi hanno, certo, altri aspetti preziosi per il lettore e per il critico. Gli offrono l'occasione, così, di apprezzare al massimo, cogliendola nel suo operare, la consapevolezza tecnica di James,

l'attenzione prestata al «come» narrare una storia (ogni parola deve essere efficace, ogni tocco deve avere un suo valore... oh, quanta arte occorre per realizzare una tale illusione...); la riflessione sul singolo problema della narrazione e specialmente su quel «punto di vista» circoscritto che è tra le sue maggiori innovazioni formali; la lotta costante per mantenere il discorso entro le misure progettate; la parabola di quello che egli stesso chiama, dolorosamente, il «sogno teatrale», dalla speranza di poter «lavorare per le scene» di affrontare il dramma, «la più matura delle arti» («la forma drammatica mi pare la cosa più bella che ci sia»), alle delusioni che accompagnano, tra il 1889 e il 1891 i Taccuini, un'esperienza tentativi teatrali, alla decisione di tornare al «sacro fluido della narrativa», confortata però dalla constatazione che quegli anni di scrittura non sono andati perduti perché gli hanno suggerito il «divino principio dello scenario», l'applicazione al romanzo del «metodo scenico». Ma sono, questi e altri, motivi che possono ritrovarsi in tutti gli scritti critici, fessoni e specialmente nelle Prefazioni (ristampate dagli Editori Riuniti in questo 1986 che sembra costituire una tappa significativa nella lunga e pacifica marcia di James attraverso la cultura italiana). Ciò che di veramente unico il Taccuini ci offrono è l'immagine tangibile, visibile del romanziere con la sua «penna robotica» di scrittura e di meditazione su cui prendono corpo figure che è quella «vecchia penna» a far vivere e muovere e morire, a dar loro un tempo, uno spazio, un destino, a imporre, con uno dei mille nomi minuziosamente elencati, un'identità.

Queste figure, come questi nomi, provengono tutti dal «giardino della vita» (dovrei cercare di prender nota, almeno la bisbetica di commedia, di quelle impressioni effimere, di tutto quel che avviene, e poi sparisce, che lo vedo, sento, osservo) e troveranno poi nei racconti, nei romanzi, nel «paradiso dell'arte», la loro forma definitiva — una forma che le Prefazioni (scritte del resto con accanto non solo le opere ma la vita stessa) illustrano al lettore e allo stesso autore. Qui il loro destino è ancora incerto, le soluzioni possibili sono molte, forse infinite; es-

se potranno crescere e svilupparsi ma anche rimanere allo stato di «germi», seguire una strada o un'altra, avere un nome o un altro. E di fatto, se si confrontano con le opere concluse i vari abbozzi, anche i più elaborati e puntigliosi, come quello di Ritratto di Signora (e sarebbe stato utile aggiungere all'edizione italiana certi «scenari» che si trovano nell'appendice di quella americana, come sarebbe stato utile, va detto, aggiornare quest'ultima e fornire un qualche apparato informativo al lettore italiano), non è arduo notare differenze anche più evidenti.

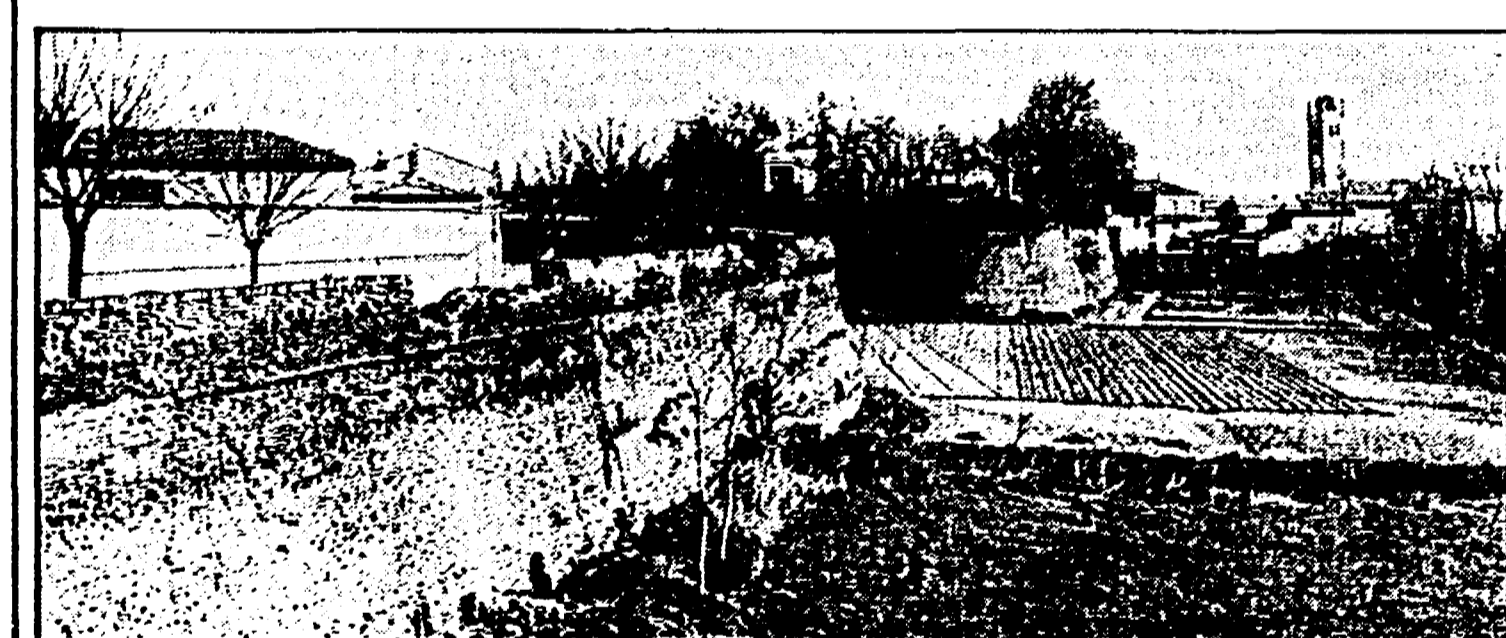
Ma è proprio questa incertezza, questa qualità ancora magmatica della vita che qui nasce o vorrebbe nascere a far sì che compiamo, leggendo i Taccuini, un'esperienza che le opere non possono, né debbono, produrre: e cioè quella del processo creativo in atto, del momento in cui, per dare leggibilità, con la scrittura, alla «pagina scarabocchia» della vita, il romanziere evoca immagini, simulacri della vita che agitano e si disperdono in un loro universo così come dettano la forma.

Però, con un altro processo assistiamo, miracolosamente, leggendo i Taccuini: a quello per cui il romanziere diventa il «filamento di platino», come scrive Eliot, che renderà la combinazione chimica di un possibile con l'uomo James, in preda alla «viva follia» dell'arte, si dissolve e annulla nel romanzo, così il romanziere si dissolve e annulla nella forma che usa, diventa un intermediario tra la forma e i suoi oggetti. Nadia Fusini, in un suo scritto illuminante (comparsa su Il Manifesto) parla del «impianto» come della nota più ricorrente in questo libro. Ma se tale nota risuona, ciò è perché il libro ci fa assistere a un dramma che è di James come di ogni artista fedele alla propria vocazione: il dramma di una rinuncia che, prima ancora d'essere (e non a caso) quella di tutti i maggiori personaggi di Jamesiani, è quella di chi, per creare il suo mondo, si sacrifica la propria. Scrive ancora Eliot: «Il cammino di un artista è un continuo sacrificio di sé, un continuo estinguersi della coscienza di sé. Di tale cammino i Taccuini sono splendida, e crudele, testimonianza».

Agostino Lombardo

**Trova sede nel restaurato Palazzo Paradiso a Ferrara l'Istituto di Studi Rinascimentali. Ecco come torneranno alla luce tesori nascosti**

# Rinascimento doc



Qui sopra, le mura di Ferrara. Sotto, Giambattista Marino, il poeta napoletano vissuto a lungo alle corti degli Estensi

**Dalla nostra redazione**  
FERRARA — La sede, per ora, è in via Paradiso, nel cuore della Ferrara magmaticamente ricca di un fascino antico. Nelle prossime settimane, l'Istituto di studi rinascimentali (Istr), nato nel 1983 non a caso in una città che del Rinascimento è documento impareggiabile, sarà definitivamente ospitato nel vicinissimo, cinquecentesco Palazzo Paradiso, sede della Biblioteca Ariostea, restaurato per impegno soprattutto dell'amministrazione comunale. Qui subirà una decisiva evoluzione, diventando in progress centro specializzato di studi rinascimentali.

Diretto fino alla metà di quest'anno dallo storico Adriano Prosperi, docente all'Università statale di Pisa che vi ha profuso fin dalla fondazione grandi energie, oggi è guidato da Amedeo Quondam, che insegna Letteratura italiana all'Università La Sapienza di Roma, affiancato da un comitato scientifico.

L'idea di un centro studi sul Rinascimento a Ferrara, emersa nel 1956 accomunò studiosi del calibro di Eugenio Garin, Gertrud Bing, Dello Cantimori, Frances Yates e altri, oggi ha superato la dimensione dell'indagine sulla città e sullo stato degli Este per approdare alla ricognizione sistematica sui vari aspetti sociali e culturali d'Italia in un periodo approssimativamente circoscritto dai secoli XV-XVIII. Proprio nelle settimane scorse è uscito il primo numero della rivista dell'Istr, «Schifanoia», accolto con interesse e ammirazione in Italia e all'estero; in gennaio è atteso il secondo numero.

Nel panorama delle istituzioni costituite, assai vasto e qualificato, quella di Ferrara, originata dalla proposta avanzata nel 1979 dal «Centro studi Europa delle Corti», un'associazione di studiosi di varie discipline e di varie università italiane, sta assumendo una fisionomia specifica in segmenti di alta specializzazione e definizione settoriale, riassumibile nella «filosofia degli archivi». Sotto la guida di coordinatori,



gruppi comprendenti ricercatori italiani ed stranieri lavorano sulla tradizione cavalleresca, la tradizione lirica, la magica, la linguistica del Rinascimento. Sono in fase di progettazione gli archivi della committenza e della produzione artistica e sulla religione del Cinquecento.

Il computer, la microfotografia, la riproduzione anastatica e la fotocoloratura, tecnologie usuali della modernità, vengono applicate a questa impresa. L'Istituto ha già svelato notevolissime possibilità produttive, operando in stretto rapporto con la Biblioteca Ariostea. Dalle officine degli archivi usciranno nel 1987 una decina di volumi maturati in questa prima fase di vita, tra cui quattro di corpus in fascimile e di repertorio dei poemetti relativi alle guerre d'Italia (circa 200 testi, per lo più rarissimi, tra il 1470 e il 1570), una bibliografia dell'Orlando innamorato del Bolardo, una mostra bibliografica dedicata sempre al Bolardo (in collaborazione con l'Ariostea), un repertorio che ordina 160 mila incipit (i primi versi) di componimenti della lirica italia-

na rinascimentale, l'edizione critica commentata della *Lira amorosa* di Giovan Battista Marino. Si stanno studiando le opportunità per agire in nuovi campi di documentazione: la vita teatrale e quella figurativo-scientifica del Rinascimento.

I partners istituzionali, racchiusi nel comitato di gestione dell'Istr — Comune e Provincia di Ferrara, Regione Emilia Romagna alla quale l'Istituto è legato da una convenzione — hanno assicurato stabilità e piena autonomia, mettendo a disposizione i finanziamenti, l'amministrazione comunale anche personale e servizi.

Ferrara quest'anno ha richiamato l'attenzione sulle Mura Estensi, per le quali è in corso un grandioso progetto di restauro. Le Mura sono emblema di una risorsa primaria per una città che investe consapevolmente nella cultura, aspettandosi un beneficio non effimero, ma di lungo e ampio respiro. «La vocazione rinascimentale di Ferrara», spiega il prof. Quondam — può offrire importanti indicazioni di politica e strategia culturale, rovesciando per cominciare la nozione stessa della spesa per la cultura da semplice uscita di bilancio ad investimento. Il disegno degli amministratori municipali sta proprio nella cultura che promuove lo sviluppo.

Anche l'Istr ha dedicato quest'anno due cicli di manifestazioni a Ferrara per il Rinascimento. In uno, un meeting tra venti istituti e centri di ricerca italiani, si è deciso di affidargli il compito di coordinare la raccolta e lo scambio di informazioni. Sul piano internazionale stanno arrivando importanti riconoscimenti, l'Istr parteciperà nel 1987 a convegni a Berlino e a Copenaghen e sarà presentato alla *Convention della Renaissance Society* negli Usa. Non è impossibile né lontano un traguardo: la città degli Estensi vuol diventare un passaggio obbligato negli itinerari del Rinascimento italiano.

Franco Stefani



«Memorized Sites» (1975) di Jean Dubuffet. In basso, «Mischievous Ones» (1971)

**Una mostra a Venezia sul rapporto fra il grande artista e l'Art Brut**

# Dubuffet e i suoi fantasmi

**Nostro servizio**  
VENEZIA — La mostra Jean Dubuffet e Art Brut, allestita presso la Fondazione Guggenheim, a palazzo Venier, costituisce un'occasione eccezionale per incontrare l'arte e la personalità di Dubuffet attraverso opere di alta qualità, ed al tempo stesso per comprendere meglio il suo rapporto con l'Art Brut: i due percorsi paralleli, costruiti nelle sale della Fondazione Guggenheim, dicono chiaramente che cosa avvenga e che cosa separa queste due esperienze, quella di un grande artista geniale e ribelle e quella di un gruppo di malati di mente e di mediocri.

La prima cosa che appare evidente è che, a livello visuale, c'è ben poco in comune: Dubuffet non si è mai realmente ispirato alle opere degli artisti «bruti», non ci sono



similitudini esteriori tra le due esperienze. La sensazione del grezzo, del primitivo ci viene comunicata dalle opere di Dubuffet, soprattutto da quelle degli anni Cinquanta (le opere del ciclo dell'«Hourloupe» danno, al contrario, un'impressione di estrema artificialità), mentre i disegni degli artisti «bruti» — almeno di quelli presenti in questa mostra — sono tutt'altro che rozzi, anzi sono spesso molto curati, addirittura eleganti. Se l'artista ha la possibilità e la forza di penetrare davvero nel profondo, di far affiorare le correnti primordiali che si agitano nell'inconscio, il malato di mente non può permettercelo, la sua esigenza è piuttosto quella di restare in superficie, di bloccare, ingabbiare in forme strutturate la forza minacciosa dei fantasmi che lo assediava. Il tema ricorrente in queste opere è il vol-

torno di quel grande mito romantico che, dall'inizio dell'Ottocento, continua ad ossessionare gli artisti ed i fruitori dell'arte: la ricerca dell'originalità a tutti i costi, della novità, del mai detto prima, del «non visto», del «non detto», insieme l'esigenza di libertà.

Si ritiene generalmente che Dubuffet fosse attratto soprattutto dall'«incultura» di questi personaggi, che gli servivano, appunto garanzia di libertà e di originalità, ma c'è un altro aspetto importante del rapporto tra l'artista e l'Art Brut, che emerge chiaramente da uno scritto di Dubuffet riportato nel catalogo della mostra: ciò che lo interessava maggiormente nel lavoro degli artisti «bruti» era la loro rinuncia alla comunicazione. Le loro opere non sono fatte per essere viste, all'autore non interessava il giudizio degli altri, né quello che dipingono o hanno dipinto gli altri, dipinge per soddisfare una sua esigenza, indifferente ai pareri altrui, chiuso in un rapporto assoluto con la sua opera.

È una condizione a cui Dubuffet aspira, ma che non può raggiungere, combattuto tra la pressione della sua interiore esigenza di esprimersi liberamente e del desiderio irresistibile di esibire l'opera, di farla vedere, di avere il giudizio degli altri. Si tocca qui un nodo nevralgico della condizione dell'artista moderno, che, pur sentendo il bisogno di comunicare, di farsi capire, è consapevole che, nel momento stesso in cui l'opera verrà esposta allo sguardo estraneo, sarà fraintesa, come è più di ogni altro messaggio, il insieme di segni e di simboli, collocata diacronicamente in uno sviluppo storico e sincronicamente nell'ambito di tutte le forme dell'arte contemporanea, con un procedimento che inevitabilmente la schiaccierà, ne ridurrà la portata rivoluzionaria.

Le opere di Dubuffet presenti nella mostra di Venezia sono una settantina di dipinti, sculture, opere su carta; per la maggior parte appartengono alla collezione della Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York, ma c'è anche un nucleo proveniente da collezioni private e recuperato per l'occasione dal mercante Pierre Matisse, direttore della galleria (Herr) di Parigi. Anche se non si tratta di una vera antologia, si può dire che vi siano rappresentate le fasi principali dell'attività di Dubuffet, dal 1913 fino al 1984, un anno prima della morte.

I primi dipinti, dal '43 al '46, hanno l'aria di disegni infantili, segnati però da un'agghiacciante consapevolezza, che fa degli uomini e degli animali pupazzi nella mani di forze incontrollabili; nelle opere degli anni successivi si approfondisce sempre più la ricerca sui materiali, il rifiuto della pittura tradizionale e di quelle im-

plicazioni culturali che sono legate al fatto stesso di avere il pennello e i colori. L'artista guarda la terra e le stelle; è affascinato dai materiali grezzi, dalla terra e dai sassolini lisciviati come detriti sul grolo di un fiume, ma anche dal pulviscolo luminoso che popola di galassie e nebulose il nero del cielo. Dalle rozze figure coi denti fatti di sassi che ispirano una sensazione di primitiva sensualità e ferocia, si passa ad opere in cui la raffinatezza dei colori e degli impasti materici contrasta con la voluta grossolanità delle forme, per arrivare ad un'opera di grande suggestione, «Sostanza astrale», del 1959. La bella luce veneziana, che porta attraverso la grandi finestre del Canal Grande, gioca sulla superficie metallica del quadro, incide, increspata, tormentata in un gioco di raccoglie al centro dell'opera per poi diffondersi, irradiarsi in vari percorsi, aggirando l'opacità delle masse oscure, buchi neri dove vibra ancora il ricordo della luce. La dimensione cosmica — è una componente essenziale dell'opera di Dubuffet in quegli anni, in cui il lavoro sui materiali non è mai sperimentazione, ma piuttosto disperata ricerca espressiva.

Tra le opere appartenenti al ciclo de «L'Hourloupe», a cui l'artista lavorò per circa quindici anni a partire dal 1950, sconcerta un pezzo del 1965, intitolato «Nunc stans». È un pannello lungo quasi nove metri che, con primitivo «horror vacui», Dubuffet ha ricoperto con un mosaico di forme incastrate di linee, incastate l'una nell'altra, come in un immenso puzzle senza senso. La dimensione apparentemente «piccola» di questo tipo di opere rivela qui la sua sostanza inquietante: è un gioco, sì, ma un gioco pericoloso, una sfida, un avventurarsi in un labirinto da cui l'uscita non è sicura. Nelle opere degli ultimi anni c'è un ritorno ad una maggiore libertà formale, che culmina negli «enigmatici ed affascinanti «Non luoghi» del 1984.

Il catalogo della mostra (edito da Mondadori) contiene testi dei tre curatori: Thomas Messer, direttore della Fondazione Guggenheim di New York; Fred Licht, curatore della Guggenheim di Venezia; e Michel Thévoz, direttore della «Collection de l'Art Brut» di Losanna; i loro contributi, pubblicati in inglese e in italiano, sono molto interessanti, ma bisogna, ahimè, dolersi, anche questa volta, della pessima qualità delle traduzioni, che rendono il testo italiano quasi illeggibile, e comunque molto impreciso.

La mostra prosegue fino al 16 marzo 1987, con l'orario 12-18, tutti i giorni tranne il martedì. L'ingresso costa 5000 lire. Il sabato sera la mostra è aperta anche dalle 18 alle 21, con ingresso libero.

Marina De Stasio