

IL « DÉJEUNER SUR L'HERBE » DI HENRY JAMES

A Landscape Painter, pubblicato nel numero del febbraio 1866 dell'*Atlantic Monthly*, è uno dei primi racconti scritti da Henry James. Fino allora solo un altro racconto era apparso con la sua firma, *The Story of a Year*, stampato dallo stesso periodico nel marzo 1865, e che James non incluse mai nelle sillogi di sue novelle che apparvero successivamente. *A Landscape Painter*, invece, benché non goda la distinzione di essere stato incluso nella famosa e definitiva New York Edition (1907-9) dei *Novels and Tales*, fu riesumato da James a venti anni di distanza dalla sua composizione per essere compreso in quella raccolta di *Stories Revived* (1885) che riunisce quel che James riteneva ancora valido nella sua produzione novellistica di un ventennio.

Sotto molti aspetti il racconto meritava di essere conservato: esso contiene ed adombra diversi dei temi e degli interessi che sono alla radice stessa dell'arte di James — e non solo dell'arte, ma anche del suo mondo morale. In primo luogo si affaccia qui il tema — così persistentemente esplorato da ogni punto di vista — dell'artista, come centro di quel mondo estetico e morale. È osservazione comune che Henry James ricorse assai spesso a metafore pittoriche (dai suoi primi saggi fino, e più insistentemente, alle sue grandi *Prefazioni* del 1907-1909) per definire la qualità e l'essenza della propria arte e dell'espressione letteraria in genere;¹ e che presentò soprattutto figure di pittori

1. Vedi soprattutto *The Art of the Novel*, ed. R. P. BLACKMUR, New York 1934 e *Le Prefazioni* a cura di A. LOMBARDO, Venezia 1956; F. O. MATTHIESSEN, « James and the Plastic Arts », *Kenyon Review*, V (1943), 533-50; R. L. GALE, « Art Imagery in Henry James's Fiction », *American Literature*, XXIX (1957), 47-63; V. HOPKINS, « Visual Art Devices and Parallels in the Fiction of Henry James », *PMLA*, LXXVI (1961), 561-74.

quando si propose di esplorare la natura dell'attività e del temperamento estetico in personaggi da lui creati. È appunto un pittore il protagonista di questo racconto giovanile. A quel tempo, dopo le sue esperienze negli studi di John La Farge e di William Hunt, James doveva considerarsi un poco come pittore egli stesso, e questo racconto è, significativamente, il primo scritto usando l'artificio della narrazione in prima persona, anche se inclusa in una sorta di « cornice » obiettiva: per più di un verso Henry James doveva riconoscersi nel protagonista della tenue vicenda, con la sua diffidenza quasi morbosa per le donne, la cui natura gli appare come un mistero inquietante e insondabile. È ben vero che l'aspirazione suprema di James come scrittore sarà quella di divenire il perfetto ritrattista, non paesaggista come qui: non per nulla l'opera che chiude trionfalmente il primo ciclo della sua narrativa ha per titolo *Portrait of a Lady*, e non per nulla nei racconti, dal principio alla fine, seguita ad emergere la figura del pittore che intuisce e « rende » sulla tela con una penetrazione che sembra addirittura soprannaturale, il carattere più intimo, segreto, sfuggente, della persona vera od immaginaria ritrattata — e si vedano soprattutto *The Story of a Masterpiece* (1868), *The Liar* (1888) e *The Tone of Time* (1900), per non parlare dell'ossessione del ritratto nell'incompiuto *The Sense of the Past*. Come acutamente osservò il Matthiessen:

Quite apart from any knowledge of painting was one of the many devices Hawthorne had taught him: the use of a portrait to bring out character, as Holgrave's daguerrotype pries beneath Judge Pyncheon's smooth appearance and shows his real kinship to his hard and grasping ancestor.²

2. F. O. MATTHIESSEN, *art. cit.*, 535. L'eredità hawthorniana è indubbia, ed è stata esplorata soprattutto nei confronti dell'influenza su *The Liar* del racconto di Hawthorne *The Prophetic Pictures*, in cui si affronta il tormentoso dilemma dell'artista, « unsparing analyst of souls »; si vedano R. J. KANE « Hawthorne's 'The Prophetic Pictures' and James's 'The Liar' », *MLN*, LXV, Apr. 1950, 257-8; M. E. DICHMANN, « Hawthorne's 'Prophetic Pictures' », *Am. Lit.*, XXIII (1951), 188-202; E. H. ROSENBERRY, « James's Use of Hawthorne in 'The Liar' », *MLN*, LXXV, March 1961, 234-8 (ripete letteralmente le argomentazioni del Kane).

E Edwin T. Bowden, rifacendosi alla figura di Miriam Rooth per ben due volte ritratta da Nick Dormer in *The Tragic Muse* (1889-90), afferma che per James come per il lettore questi e gli altri dipinti che appaiono nella sua narrativa sono « an aid to clarity of vision and insight ».³ James tiene sempre più conto non solo di come sia il ritratto, ma anche del sentimento che agitava l'artista nell'atto di dipingerlo, così che il quadro è rivelatore della natura sia del modello che del pittore: si manifesta in questa maniera fin dall'epoca di *The Story of a Masterpiece* la preoccupazione di James per il narratore, oltre che per la cosa narrata.

Se nel racconto del 1866 il protagonista non è ancora pittore di ritratti, di figure umane, bensì un paesaggista, ciò è dovuto ad almeno tre ragioni che converrà esaminare per la luce che gettano sulla formazione di James e sull'evoluzione iniziale della sua tecnica narrativa. La prima e più generica ragione è da ricercare nello *status* sociale di cui godeva la pittura di paesaggio nell'America del tempo. Si tenga presente che a quella data Henry James aveva una conoscenza ancora vaga della grande arte « umana » europea, intravista da fanciullo al Louvre: solo tre anni dopo, al suo primo viaggio da adulto in Europa, ne sarebbe stato conquistato. La rappresentazione della figura umana era considerata come prerogativa dell'artista professionista, guardato con grave sospetto da una società legata a pregiudizi moralistici; al gentiluomo o alla fanciulla con inclinazioni estetiche si addiceva invece l'andare in giro a fare « schizzi » di paesaggi e scene vedute (così faranno i giovani gentiluomini protagonisti di taluni dei primi romanzi di James: Felix Young in *The Europeans*, 1878, e Bernard Longueville in *Confidence*, 1879. L'artista per vocazione e professione, Roderick Hudson, nel romanzo del 1875, sarà invece uno scultore). Un ricco artista dilettante come quello che James voleva a protagonista del suo racconto non poteva dunque essere altro che un paesaggista o un « pittore di genere ». Converrà osservare anzi che James

3. E. T. BOWDEN, *The Themes of Henry James: A System of Observation through the Visual Arts*, New Haven, 1956, 70 segg.

per qualche tempo si raffigurò appunto in quest'ultimo ruolo: il narratore della vicenda di *The Last of the Valerii* (1874, una storia che già tratta del « tema internazionale », fondendo elementi tratti da *The Marble Faun* di Hawthorne con la morbosa suggestione che James aveva subito dalla sua adolescente lettura e traduzione della *Venus d'Ille* di Prosper Mérimée)⁴ si autodefinisce:

an unscrupulous old *genre painter*, with an eye to « subject »...

che ha installato il suo cavalletto in un'antica Villa romana, e di lì, da buon dilettante d'oltre Oceano, osserva il comportamento di una sua connazionale, una giovane americana, immersa nel cuore stesso della Roma pagana. Che il pittore di genere americano non sia che un *alter ego* di James risulta dal fatto che nel 1873 questi si era trovato appunto nella medesima posizione, ad osservare da buon amico di famiglia, il comportamento dell'americana Sarah Butler Wister stabilitasi a Roma.⁵ E l'identificazione è confortata dall'annotazione nel suo diario il 12 febbraio 1873, incorporata poi nell'articolo « From a Roman Note-book »:

Yesterday with Mrs. W. to the Villa Albani... Mrs. W. suggested again the Roman villas as a « subject ». Excellent, if one could find plenty of facts...⁶

4. Vedi H. JAMES, *Autobiography*, New York, 1956, 292, 294.

5. Per l'amicizia romana fra James e Mrs Wister, e l'influenza che quest'ultima ebbe sulla concezione di *Madame de Mauves* vedi L. EDL, *Henry James, The Conquest of London*, London, 1962, 115-123.

6. L'articolo, apparso dapprima in *Galaxy*, Nov. 1873, fu poi ristampato con continue varianti: in *Transatlantic Sketches*, Boston 1875, *Foreign Parts*, Leipzig 1883, e infine in *Italian Hours*, London 1909; ho preferito citare dal libro di Edel che si attiene al testo del 1883. Anche un altro dei primissimi frutti del contatto di James adulto con l'Europa, il racconto *The Passionate Pilgrim* che, forse soprattutto per l'emblematicità del titolo, fu ristampato in tutte le raccolte di racconti di James e incluso nell'edizione di New York, rende omaggio alla pittura di genere, suggerita dalla vita della vecchia Inghilterra. Quando il racconto uscì nell'*Atlantic Monthly* del marzo 1871 (XXVII) così si parlava di una scenetta agreste (p. 364): « Beside the road we saw a ploughboy straddle, whistling, on a stile. Mulready might have painted him ». Il pittore accademico irlandese William Mulready (1786-1863) fu il massimo

Ma se nel 1874 James poteva immaginarsi come pittore di genere, ossia come osservatore interessato alle persone e alle azioni che hanno luogo entro la cornice di un certo ambiente o di una certa atmosfera, otto anni prima egli era ancora legato al pregiudizio della supremazia del paesaggio. E infatti la persona che aveva rappresentato da qualche tempo per James l'artista ideale, John La Farge, era eminentemente un paesaggista, benché la sua fama maggiore gli venne in seguito dalla composizione di vetri policromi. La Farge, con la sua origine francese, i suoi viaggi in Europa, l'aggiornatissima cultura, fu maestro di gusto per il giovane Henry James; gli fece conoscere le opere di Mérimée, apprezzare la poesia di Browning, gli parlò della pittura francese. Stabilitosi a Newport nella primavera del 1859, fu per anni compagno di Henry e si dedicò intensamente in quel periodo a dipingere il paesaggio circostante, compresa quella *Paradise Valley* che è considerata il suo capolavoro (ritrae una località presso Newport). Mi pare indubbio che James avesse in mente La Farge nel presentare e nel far parlare in prima persona il suo « landscape-painter »: non solo confortano l'ipotesi dati biografici, come ad esempio il fatto che proprio verso il 1866 La Farge fu gravemente ammalato a Newport, come Locksley, il protagonista del racconto,⁷ ma anche taluni partico-

« pittore di genere » della prima metà dell'Ottocento: James ne aveva visto da fanciullo dipinti a Marlborough House (cfr. *Autob., cit.*, 178), conosceva le illustrazioni alle poesie di Tennyson pubblicate nel 1857, e assai probabilmente gli articoli dedicatigli dalla *Fine Arts Quarterly Review* nel 1863. Ma, resosi più scaltrito e consapevole della scala dei valori estetici, lo spontaneo riferimento a Mulready scomparve già alla prima ristampa del racconto nel volume *The Passionate Pilgrim and Other Tales*, Boston, 1875, ove al posto del nome del modesto pittore di genere si legge quello più nobile, ma, nel contesto, troppo pretensioso, di Gainsborough (p. 43); e la frase intera diventerà ancor più pretensiosa nella ristampa in *Stories Revived*, London, 1885 (vol. II, p. 127): « and he had the merit of being not only a ploughboy but a Gainsborough ». Sta di fatto che la pittura di genere inglese doveva essere associata nella mente di James con il mondo evocato dalla poesia di Tennyson. *The Passionate Pilgrim*, come cercherò di mostrare altrove, è essenzialmente trasposizione di un tema tennysonianico, come del resto lo è *A Landscape Painter*.

7. Vedi C. WAERN, *John La Farge Artist and Writer*, London, 1896, 21. La Farge (1835-1910) era parente di Paul de Saint-Victor, il cui volume *Hom-*

lari caratteristici. Così Locksley, nel racconto, contempla il paesaggio dalla finestra della casa sulla costa americana (ovviamente la località ove si svolge il racconto è la vecchia Newport o una piccola comunità vicina); Royal Cortissoz riferisce che i paesaggi dipinti da La Farge a Newport

are studies out of the window, to give the effect and the appearance of *looking out* of the window and our not being in the same light as the landscape. And also to indicate very exactly the time of day and the exact condition of the light in the sky.⁸

Non è arbitrario pensare che questa tecnica di presentazione pittorica di La Farge possa aver contribuito a suggerire a James la ben nota teoria del « punto di vista » che, significativamente, lo scrittore enunciò quasi sempre mediante metafore pittoriche. La Farge suggerisce implicitamente la presenza costante di un « osservatore », come in tanta parte della produzione letteraria di James, e quest'ultimo, in un passo famoso della prefazione a *The Wings of the Dove*, ricorre appunto all'immagine delle varie « finestre » dalle quali l'autore contempla i suoi personaggi per rappresentarceli. Tornando a *A Landscape Painter*, converrà aggiungere che forse dalla conversazione con La Farge James ha tratto la maniera stessa della sua scrittura. Come ha giustamente osservato Agostino Lombardo,

mes et Dieux (Paris, 1867) venne letto avidamente da H. James l'anno stesso della pubblicazione (vedi L. EDEL, *The Untried Years*, London, 1953, 263-5, per l'influenza sulla sua opera); nel 1886 fece un viaggio in Giappone con Henry Adams; Paul Bourget fu un grande ammiratore di La Farge. James comunicò per lettera a La Farge le sue impressioni del viaggio in Europa del 1869-70; significativa appare l'ammirazione profonda che sia James (in *Travelling Companions*, del 1870) che La Farge (in un più tardo giornale di viaggio nei Mari del Sud) nutrivano per il *Bacco ed Arianna* del Tintoretto al Palazzo Ducale di Venezia: per entrambi era l'immagine suprema di una bellezza libera e trasumanata.

8. R. Cortissoz, « Appreciation » premessa al catalogo *An Exhibition of the Work of John La Farge*, New York, Metropolitan Museum, 23 March-26 April 1936.

è proprio il modo in cui James fa scrivere il suo personaggio a costituire l'elemento più interessante del racconto. Lo stile che egli usa, infatti, è quello di un pittore; il paesaggio, gli uomini, le cose son rappresentati quali appaiono ad una mente la cui percezione della realtà sia eminentemente visiva.⁹

Ma a parte la convenzione del dilettante pittore di paesaggi e la suggestione della personalità dell'amico La Farge, v'è una terza ragione per la scelta del paesaggista a protagonista del racconto, ragione ancor più forte delle altre che è stata scoperta e rivelata con grande acume da Miriam Allott.¹⁰ Sostanzialmente il racconto di James è una trasposizione in chiave ironica di una vicenda assurdamente patetica narrata in un popolare poemetto di Tennyson, *The Lord of Burleigh*, pubblicato fin dal 1842. Il nobile e ricchissimo Lord si aggira per le campagne vestito poveramente da pittore e si innamora, ricambiato, di una semplice fanciulla:

He is but a landscape-painter,
And a village maiden she.

Ma quando, dopo le nozze, la fanciulla scopre di essere divenuta signora di enormi possedimenti, è colta da tale vergogna e nostalgia per la originaria semplicità, da morire:

Faint she grew, and even fainter,
And she murmur'd, ' Oh that he
Were once more that landscape-painter,
Which did win my heart from me! '
So she droop'd and droop'd before him,
Fading slowly from his side:
Three fair children first she bore him,
Then before her time she died.

9. A. LOMBARDO, « Il narratore consapevole », *Il Mondo*, 26 febb. 1963.

10. M. ALLOTT, « 'The Lord of Burleigh' and Henry James's 'A Landscape Painter' », *Notes & Queries*, n.s. 2, May 1955, 220-221.

Come dice Miriam Allott, « obviously the naïveté of this Tennysonian fable was too much for James and he reconstructed it with a youthfully dry sophistication ». James insomma ha trasferito la lacrimevole storia in altro tempo e in altro clima: Lord Burleigh è divenuto il ricco giovane americano Locksley (questo nome sicuramente vuol essere una chiave all'allusione tennysoniana, dato l'ovvio richiamo alla celeberrima *Locksley Hall*), il quale, deluso perché le donne lo amano soltanto per il suo danaro, si ritira in un villaggio della costa atlantica facendosi passare per un povero « landscape painter ». Qui naturalmente incontra la soave « village maiden » (Esther Blunt nella versione del 1866, Miriam Quarterman in quella inclusa in *Stories Revived* nel 1885), e la sposa, convinto che questa volta la fanciulla non sia stata attirata dalle sue ricchezze. È a questo punto che James introduce la deformazione ironica e anti-sentimentale: Locksley scopre subito dopo le nozze che Miriam sapeva benissimo quel che si faceva in quanto, prima di accettare la sua mano, durante una malattia del pittore, ella aveva letto segretamente il suo diario venendo a conoscenza della sua reale condizione economica e sociale. Alla romantica leggenda inglese si è sostituita la concreta realtà americana, in cui trionfa quell'« economic aspect of love and marriage » (per dirla con Osborn Andreas)¹¹ che diventerà elemento essenziale nella narrativa più tarda di James, parte della sua consapevolezza dell'ambiguità della situazione morale dell'uomo. *A Landscape Painter* diviene così la prima applicazione di quella tecnica che il Lerner¹² ha identificato come fondamentale a tanta parte della narrativa jamesiana, definendola con le parole di James stesso « transposing the terms », e che potremmo chiamare anche parallelismo invertito o capovolgimento ironico di situazioni. James la rivela parlando, nella prefazione al volume XVI dell'Edizione di New York, del suo racconto *Paste*, che appunto

11. O. ANDREAS, *Henry James and the Expanding Horizon*, Seattle, 1948; 80.

12. D. LERNER, « The Influence of Turgenev on Henry James », *The Slavonic Year-Book, American Series, I*, Menasha (Wis.) 1941; 28-54.

doveva consistere solo nell'ingegnoso pensiero di trasporre i termini di uno dei mirabili *contes* di Guy de Maupassant [*La parure*]... parlando non d'un tesoro falso creduto vero e prezioso, ma d'un tesoro vero creduto falso e vuoto.¹³

Paste non è certo l'unico caso in cui la tecnica della trasposizione sia stata applicata: il Lerner stesso elenca tutta una serie di trasposizioni segrete da Turgenev, e Oscar Cargill ne aggiunge un buon numero ispirate sia dalla tragedia greca che da altri autori americani, inglesi e francesi.¹⁴ E nel caso di *A Landscape Painter* è proprio il parallelismo invertito con la poesia di Tennyson a spiegare quello che sembra a prima vista l'episodio più arbitrario del racconto: l'informazione, fornita al lettore nelle pagine introduttive alla narrazione vera e propria (che è in forma di diario del pittore Locksley) che Locksley stesso è morto meno di cinque anni dopo il suo matrimonio. Questa triste sorte vuol essere una soluzione simmetrica inversa rispetto alla vicenda narrata da Tennyson: come nella poesia inglese la fanciulla muore di struggimento quando le è rivelata la ricchezza dello sposo, così nel racconto americano è lo sposo che si strugge quando apprende che la sua fanciulla ideale sapeva della sua ricchezza. Anzi, direi che proprio questo gusto per la simmetria letteraria ha preso la mano al giovane James: la morte, nell'economia di un apologo ironico come questo, sembra una pena eccessiva per l'errore di giudizio commesso da Locksley. Eppure va ricordata ancora una volta l'importanza attribuita da James all'elemento economico nell'amore: in uno dei suoi romanzi più grandi e maturi, *The Wings of the Dove*, Milly Theale perde ogni volontà di vivere e lentamente si spegne quando scopre il movente economico dietro il comportamento di Merton Densher verso di lei. In *A Landscape Painter* si affaccia dunque goffamente uno dei temi che troveranno la loro

13. H. JAMES, *Le Prefazioni*, a cura di A. LOMBARDO, Venezia 1956; 265-6.

14. Vedi soprattutto D. LERNER & O. CARGILL, « Henry James and the Grecian Urn », *PMLA*, LXVI, June 1951, 316-331; e O. CARGILL, *The Novels of Henry James*, New York, 1961.

piena realizzazione nella « fase maggiore » dell'attività jamesiana.

Ma in *The Wings of the Dove* la vittima è la fanciulla, mentre *A Landscape Painter* ironizza appunto la fede tennysniana nel candore femminile. Questo atteggiamento di diffidenza, quasi di paura, nei confronti della donna, vista come un essere formidabile, misterioso e insieme troppo vitale e vigoroso, astuto e ingiusto, è caratteristico della primissima fase della narrativa di James. Le protagoniste dei suoi primi racconti sono anche fisicamente robuste e statuarie, opposte a uomini deboli, sensibili e comprensivi. La più ingenua espressione di questo atteggiamento mentale di James verso la donna è nel primissimo racconto recentemente scoperto da Leon Edel, *A Tragedy of Error*, pubblicato anonimo nel 1864, ove l'ineffabile Madame Bernier, con un sangue freddo eguagliato soltanto dalla sua impeccabile eleganza, discute con un sicario prezzolato, nei più raffinati toni salottieri, l'assassinio del proprio marito. Subito dopo, come ha notato Leon Edel,¹⁵ James troverà l'immagine essenziale per raffigurare questa concezione della donna. Nel suo secondo racconto, *The Story of a Year* (1865), il protagonista morente così contemplerà la fanciulla che, mentre egli combatteva nella guerra civile, lo ha abbandonato per un altro:

Poor Ford lay, indeed, not unlike an old wounded Greek, who at falling dusk has crawled into a temple to die, steeping the last dull interval in idle admiration of sculptured Artemis.

La donna americana è divenuta dea, anzi statua di divinità, perfetta, ma fredda e inattingibile. A dire il vero, più tardi, la figura di Diana tenderà per James a umanizzarsi, quando la dea cacciatrice, indipendente forte e casta, ma soggetta al fascino del dormiente Endimione, diventerà emblematica dell'avventurosa fanciulla americana in *Longstaff's Marriage* (1878) e *Portrait of a Lady* (1881), per poi riacquistare qualcosa del suo

15. Si veda il capitolo « Venus and Diana » in *The Untried Years*, cit., 258-265.

olimpico distacco nel raffinatissimo gioco di immagini di *The Velvet Glove* (1909). Ma se Diana è esorcizzata per tempo, formidabili rimangono altre due immagini di dee: Venere e Giunone, sempre vedute in termini scultorei. Significativamente, poiché trattando di un artista James andava deliberatamente ricercando immagini tratte dalle arti figurative, entrambe compaiono in *A Landscape Painter*. Proprio nelle primissime frasi, parlando della prima fidanzata di Locksley, che il giovane aveva lasciato convinto che ella fosse attirata unicamente dal suo danaro, il narratore dice:

I used to hear that her lover was fond of comparing her to the Venus of Milo; and, indeed, if you can imagine the mutilated goddess with her full complement of limbs, dressed out by Madame de Crinoline, and engaged in small talk beneath the drawing-room chandelier, you may obtain a vague notion of Josephine Leary.

Ci si domanda poi come mai Locksley

should have ventured to propose to a young lady of such heroic proportions. Miss Leary had the gray eyes and auburn hair which I have always assigned to the famous statue.

Il tono innocentemente faceto è forse un poco ingannevole. Come sarà più chiaro in seguito, James intendeva sottolineare fin da principio un tono di falsa moralità, mettendo a contrasto la bellezza naturale della statua con l'affettazione dell'abito contemporaneo.¹⁶ E l'accento diviene assai più grave poco dopo,

16. Un simile trattamento scherzoso dell'antica divinità confrontata alla fanciulla rozza del Nuovo continente si trova in *Watch and Ward* (1871), ove la dea chiamata in causa è Pallade Atena. Nella prima versione (cfr. *Atlantic Monthly*, XXVIII, Nov. 1871, 577) così è descritta la protagonista: «The total effect was an impression of the simplest and yet most stately loveliness. 'Pallas Athene', said Hubert to himself, 'sprang full-armed, we are told, from the brain of Jove. What a pity! What an untruth! She was born in the West, a plain fair child; she grew through years and pinafores and all the changes of slowcoming comeliness. Then one fine day she was eighteen and she wore a black silk dress of Paris!'. La terza frase nella versione di Boston, 1878 (pp. 127-28) suona invece così: «But we have a Western version of the myth. She was born in Missouri; for years she wore aprons and carried lesson-books. Then one fine day etc ».

quando parlando della morte di Locksley e dell'inganno da lui subito da parte della fanciulla che aveva sposato, il narratore li considera come una vendetta della dea oltraggiata, identificata con Miss Leary:

the ultimate view taken by the great Nemesis of his treatment of Miss Leary, — his scorn of the magnificent Venus Victrix.¹⁷

Appare chiaro che a questo punto la Venere di Milo vista da James fanciullo al Louvre si era fusa nella sua mente con l'altra formidabile Venere nel racconto di Mérimée che La Farge gli aveva fatto leggere quando aveva sedici anni, e che egli aveva tradotto e aveva inutilmente cercato di far pubblicare in una rivista americana. La *Venus d'Ille* di Mérimée (ispirata certo dalla scoperta nel 1820 della Venere di Milo) si vendica, uccidendolo con il suo bronzeo abbraccio, del giovane promesso sposo che aveva scherzosamente infilato la sua vera nuziale sul dito della statua della dea. La Venere americana, Miss Leary, abbandonata quando anch'ella aveva al dito l'anello di fidanzamento, si vendica in maniera altrettanto misteriosa ed esiziale. E' dunque vero che il racconto di Mérimée aveva tanto colpito il giovane James anche perché gli offriva un'inconscia rappresentazione simbolica del sentimento che egli provava di fronte alla misteriosa personalità della donna.

Ma anche la seconda donna di cui Locksley s'innamora è veduta come una dea. Ecco il giovane pittore malato che guarda Miss Blunt-Quarterman uscire dalla sua stanza:

Speaking of another woman, I would say that she flounced out of the room. But such was the gait of Juno, when she moved stiffly over the grass from where Paris stood with Venus holding the apple, gathering up her divine vestment, and leaving the others to guess at her face.

17. Cito sempre dal testo apparso in *Atlantic Monthly*, XVII, Feb. 1866., 182-202 (abbreviato AM), tranne nei luoghi indicati, ove riproduco il testo del 1885, ristampato da L. EDEN in *Complete Tales of H. James*, I, London, 1962, 99-138.

Tutto questo sta ad indicare soltanto che la fanciulla ha l'incedere di una dea o, come aveva detto l'autore poche pagine prima, di una regina.¹⁸ E tuttavia v'è qualcosa di inquietante nelle stesse dimensioni fisiche della donna, rappresentata appunto anche altrove come propriamente « giunonica », alta e forte, nera e ricciuta di capelli e piena nelle forme, « in the grand manner ».¹⁹ Se Venere per James rappresenterà essenzial-

18. « She walks a queen », *AM*, 186. La frase non compare nell'edizione del 1885.

19. « She is decidedly beautiful, — and in the grand manner: tall, and rather plump » (nel 1885: « tall, and with roundness in her lines ») [...] Miss Blunt (nel 1885: Quarterman) is not a pretty girl, she is a handsome woman. She leaves an impression of black and red; that is, she is a florid brunette (nel 1885: « she is a brunette with colour »). She has a great deal of wavy black hair, which encircles her head like a dusky glory, a smoky halo ... ». La descrizione (*AM*, 186) prosegue dettagliata per un'altra mezza pagina e si conclude: « She is, in short, a woman of character. There you are, Miss Blunt, at full length, — emphatically the portrait of a lady ». Nella versione del 1885 James operò taluni tagli nel « ritratto », ma è soprattutto significativa la modificazione dell'ultima frase: « There you are, Miss Quarterman, at as full length as I can paint you ». A quell'epoca infatti, quando James riprese in mano il suo racconto, egli aveva già prodotto il suo grande *Portrait of a Lady*. Come ho già accennato all'inizio del presente saggio l'aspirazione di James era quella di riuscire ad essere il perfetto ritrattista in prosa. Aggiungo ora che nella prima fase della sua attività, tale aspirazione si configurava soprattutto nel desiderio di produrre un perfetto ritratto femminile, proprio perché, come si è visto, la donna era il « soggetto » più difficile, misterioso, evasivo ed inquietante. Ed oltre ai racconti che si sono già menzionati, come *The Story of a Masterpiece*, quanti ritratti femminili tentò e scartò, prima di arrivare al grande romanzo del 1880-81! In *Gabrielle de Bergerac* (1869) un ritratto femminile ha funzione analoga a quella che avrà la *madeleine* per Proust, di evocare un'intera storia; in *The Madonna of the Future* (1873) il pittore non riuscirà a dipingere il ritratto che si proponeva perché accecato dall'eccessiva ammirazione per il modello, e, al polo opposto, in *The Sweetheart of M. Briscaux* (1873), il pittore riuscirà a compiere un'opera d'arte perfetta proprio perché non si innamora della donna che ritrae. Perfino la sbiadita anziana signora di *Confidence* (1878-80) avrebbe dovuto essere « a quiet, delicate, interesting, touching, high bred woman — the portrait of a perfect lady » (annotazione del 7 novembre 1878, in *The Notebooks of Henry James*, ed. F. O. MATTHIESSEN & K. B. MURDOCK, New York, 1955; 3). Solo dopo aver dato il suo *Portrait of a Lady*, James ritornerà alla concezione hawthorniana di cui parlava Matthiessen in un passo che ho già citato, del ritratto come rivelazione magica, operata dall'arte, della natura più segreta e inconfessata del modello: *The Liar* (1888), prendendo le mosse, come si è visto, dai *Prophetic*

mente il tipo della donna fatale, sarà poi piuttosto l'imponenza fisica di Giunone ad impadronirsi della sua immaginazione acquistando un significato ancor più sinistro, opprimente e terrificante insieme. È così che in *The Last of the Valerii* la Venere di Mérimée, la statua classica che si impadronisce e ossessiona e opprime un uomo « moderno », diviene il simulacro di Hera scoperto nella villa romana del Conte Valerio. La distinzione fra Venere e Giunone è precisata di lì a poco in *Roderick Hudson* (1875), quando James fa esclamare al giovane ed entusiasta scultore americano:

When Phidias and Praxiteles had their statues of goddesses unveiled in the temples of the Aegean, don't you suppose there was a passionate beating of hearts, a thrill of the mysterious terror? I mean to bring it back; I mean to thrill the world again! I mean to produce a Juno that will make you tremble, a Venus that will make you swoon.²⁰

È Giunone che atterrisce, mentre Venere « fa venir meno » di misterioso languore. Tanto più importante appare, nello stesso romanzo, la scena in cui Roderick Hudson vede per la prima volta Christina Light, la donna fatale americana, la futura Principessa Casamassima, che sarà la sua rovina, paralizzando completamente la sua attività creativa. Roderick nella Villa Ludovisi è intento a disegnare la testa della nota statua di Giunone, quando sopraggiunge Christina, accompagnata dall'inseparabile

Pictures di Hawthorne, serve da transizione fra questi e lo sfruttamento estetizzante del tema da parte di Oscar Wilde in *The Picture of Dorian Gray* (1890).

20. Il testo citato è quello apparso nell'*Atlantic Monthly*, XXXV, 1875; 309, identico al volume pubblicato a Boston nel 1875-76, 107; nelle edizioni London 1879 e London 1883 « swoon » è sostituito da « grow faint » (I, 179 e I, 88 rispettivamente); l'ediz. di New York 1907, 117 è sostanzialmente diversa: « don't you suppose there was something more than a cold-blooded, critical flutter? The thing that there was is the thing I want to bring back. I want to thrill you, with my cold marble, when you look. I want to produce the sacred terror; a Hera that will make you turn blue, an Aphrodite that will make you turn — well, faint ». Il rifacimento menoma l'enfatica e ingenua spontaneità dell'arringa dell'esteta vittoriano, ma la distinzione fra il brivido di terrore e quello di languore è mantenuta.

barboncino. Roderick e Christina non scambiano parola, ma quando lo scultore guarda lo schizzo della Giunone che era venuto completando gli si rivela l'effetto dell'apparizione della donna:

The drawing represented the Juno as to the position of the head, the brow, and the broad fillet across the hair; but the eyes, the mouth, the physiognomy, were a vivid portrait [a straight recall — nelle edizz. 1879 segg.] of the young girl with the poodle [the bedecked beast — 1879 segg.].²¹

E quando Rowland Mallet, l'amico di Roderick, vede Christina una seconda volta, esclama:

« By Jove!... it's that goddess of the Villa Ludovisi ».²²

Il giovane James, dunque, vede le donne in termini di divinità o meglio di statue di divinità: Diana, Venere e Giunone sono tre gradi di questa visione, e Miss Blunt-Quarterman in *A Landscape Painter*, austera e ingannevole, mi sembra accostata di proposito alla più formidabile delle tre dee. (La più soave, ma anch'ella fatale, Madame de Mauves, l'americana sposata a un francese, nel racconto del 1874 avrà, invece, più genericamente, « the serious cast of certain blank-browed Greek statues »).

Vorrei aggiungere a questo punto che l'evocazione dei personaggi mitici non mi sembra dovuta, in James, a un gusto classicista d'accatto. Le dee non son tanto quelle dei testi classici, con i quali del resto non sembrava avere una straordinaria familiarità, quanto quelle che gli erano state rese familiari dai suoi studi di arte, dalla sua frequentazione delle gallerie e dei musei, dalla favolosa visita al Louvre compiuta da ragazzo. James aveva effettivamente veduto la Venere di Milo, e la sua immaginazione animava le figure dell'arte classica e rinascimentale.

21. ROD HUDSON, AM 1875: 301; 1875-76: 89; 1879: I, 148; 1883: I, 73; 1907: 96.

22. ROD HUDSON, AM 1875: 429; 1875-76: 137; 1879: I, 229; 1883: I, 113; 1907: 151.

Nella sua mente alle riservate e abbigliatissime signorine della Nuova Inghilterra incontrate a Boston o a Newport, tutte crinoline, gale, nastri e cappellini, si sovrapponevano le immagini, così piene di calore e di vitalità, delle donne e dee ignude scolpite dagli antichi o dipinte dai veneziani del Rinascimento. È forse eccessivo pensare che questa specie di sovrimpressione mentale fra arte del passato e costumi del presente lo inducesse ad intravedere dietro il decoro vittoriano l'antica vitale libertà? Così il costume corrente — soprattutto il costume, l'abbigliamento femminile — acquistava un carattere ipocrita e ambiguo, tanto da indurlo a diffidare della natura femminile. L'accanimento con cui, in *A Landscape Painter*, James descrive quegli abiti in ogni particolare, mi sembra tanto deliberato quanto malizioso, soprattutto quando la descrizione viene inclusa in un « quadro » naturale che non sembra più un convenzionale paesaggio ottocentesco, ma lo sfondo di una pittura rinascimentale. Si veda la descrizione della gita sulla costa della Nuova Inghilterra:

The gleaming white beach lay fringed with its deposits of odorous sea-weed, gleaming black.²³ The steep, straggling sides of the cliff raised aloft²⁴ their rugged angles against the burning blue of the sky. I remember, when Miss Blunt²⁵ stepped ashore and stood upon the beach, relieved against the heavy shadow²⁶ of a recess in the cliff [...] what a figure²⁷ she made. [...] The prospect is ever more or less like a picture which lacks its final process, its reduction to unity. Miss Blunt's²⁸ figure, as she stood there on the beach, was almost *criarde*; but how lovely it was!²⁹ Her light muslin dress, gathered over her short white skirt,³⁰ her little black mantilla, the blue veil which she had knotted about her

23. Nel 1885: which looked like masses of black lace.

24. Nel 1885: lifted.

25. Nel 1885: Quarterman.

26. Nel 1885: the cool darkness.

27. Nel 1885: picture.

28. Nel 1885: Quarterman's.

29. Nel 1885: but how it animated the whole scene!

30. Nel 1885: her white petticoat.

neck, the crimson shawl which she had thrown over her arm,³¹ the little silken dome which she poised over her head in one gloved hand, while the other retained her crisp draperies, and which cast down upon her face a sharp circle of shade, out of which³² her cheerful eyes shone darkly and her happy mouth smiled whitely,³³ — these are some of the hastily noted points of the picture.³⁴

« Young woman », I cried out, over the water, « I do wish you might know how pretty you look! ».

« How do you know I don't? » she answered. « I should think I might. [...] But it's not I; it's the accessories ».³⁵

« Hang it! I am going to become profane », I called out again.

La figura di Miss Blunt è certo *criarde*, stridente nella composizione paesistica, proprio perché così straordinariamente infagottata in vestito, gonna, mantilla, velo, scialle, cappellino, guanti, quando su quello sfondo di spiaggia, rocce, anfratti, mare e cielo — deliberatamente definiti come parte di un quadro — il frequentatore e amatore dell'arte rinascimentale non può fare a meno di scorgere la figura di Andromeda. Tale quadro — Perseo e Andromeda — aveva già dominato l'immaginazione del poeta favorito di James, Robert Browning, che evocò il mito più volte nella sua poesia e teneva sul suo tavolo una riproduzione del sensuale dipinto di Polidoro da Caravaggio su tale soggetto.³⁶ Per Browning il mito era emblema di liberazione; per James, almeno in due menzioni di Andromeda che ho trovato nella sua opera narrativa, la figura mitica rappresenta la donna incatenata ad una passione: la protagonista di *At Isella* (« chained as she was, like Andromeda, to the rock of a lonely passion ») è un'italiana di temperamento appunto passionale che fugge la sua terra per raggiungere un amore che forse la delu-

31. The crimson shawl ecc. è omissso nell'edizione del 1885.

32. Nel 1885: where.

33. Nel 1885: and her parted lips said things I lost.

34. Nel 1885: some of the points I hastily noted.

35. Nel 1885: it's the aerial perspective.

36. Cfr. H. C. DUFFIN, *Amphibian: A Reconsideration of Browning*, London, 1956.

derà; in *The Tragic Muse* Miriam Rooth (« as islanded as the chained Andromeda »),³⁷ è un'arrivista senza scrupoli per amore dell'arte teatrale, e il successo sulle scene è per lei una passione divorante. Anche Miss Blunt è un'arrivista con curiose affinità con Miriam Rooth — e si direbbe che quando nel 1885 James mutò il nome della fanciulla da Esther Blunt in Miriam Quarterman e poco dopo adottò il nome di Miriam per la protagonista di *The Tragic Muse* lo facesse proprio perché trovava quel nome particolarmente adatto al tipo femminile che voleva rappresentare.³⁸

Forse egli pensava in termini dei nomi delle protagoniste dei romanzi hawthorniani. Ridotte debitamente le proporzioni, la fanciulla che in un primo tempo egli aveva chiamata Esther non somigliava tanto alla peccatrice consapevole Hester Prynne di *The Scarlet Letter*, quanto al più complesso, ambiguo e sfuggente personaggio di donna che ha qualcosa da nascondere in un più tardo romanzo di Hawthorne: la Miriam di *The Marble Faun*. La giovane pittrice americana è una Hester più sofisticata; paragonata a una antica Ninfa, è anche un'Andromeda incatenata al suo passato, e Donatello è il Perseo che uccide il mostro che la perseguita, senza però liberarla dal tormento della sua coscienza.

Ma questo gioco di corrispondenze è troppo per l'esile figura della Esther-Miriam di *A Landscape Painter*, e la sovrapposizione della figura di Andromeda alla giovane americana nel quadretto che si è riportato sopra mi pare piuttosto un'esercitazione gratuita nella tecnica della trasposizione, già notata a proposito del rapporto fra *The Lord of Burleigh* e il racconto jame-

37. *The Tragic Muse*, New York 1908, I, 221; la frase non figura nella versione originaria, *Atlantic Monthly* 1889-90 e Boston 1890.

38. I nomi dei personaggi di *A Landscape Painter* furono mutati dopo il luglio 1884; infatti in tale data Quarterman e Prendergast (un personaggio minore del racconto) si trovano in un elenco di nomi ancora disponibili fatto da James (*Notebooks, cit.*, 66). È curioso che, quando James menziona per la prima volta il nome della protagonista nella versione del 1885 del racconto, egli richiama l'attenzione del lettore sulla sua appropriatezza: « Miss Miriam — her name is Miriam, and it exactly fits her — ». Nella versione del 1866 a questo punto si parlava semplicemente di « Miss Blunt ».

siano, tecnica trasferita ora dal campo letterario a quello figurativo. In un altro racconto di James, infatti, l'allegorico *Benvolio* del 1875, la storia di Perseo e Andromeda diviene emblematica semplicemente del più puro piacere estetico, di un gratuito mondo di sogno. Questo mondo, che è poi la grande tradizione artistica in cui James tanto aspirava ad immergersi, è rappresentato appunto per il giovane Benvolio da un'immaginaria tela di scuola veneta:

He had lately put all his available funds into the purchase of a picture — an estimable work of the Venetian school [...] It had all the classic Venetian glow, and he used to lie on his divan by the hour, gazing at it. [...] It seemed to have a hidden radiance of its own, which showed brightest when the room was half darkened. When Benvolio wished especially to enjoy his treasure he dropped his Venetian blinds, and the picture bloomed out into the cool dusk with enchanting effect. It represented, in a fantastic way, the story of Perseus and Andromeda — the beautiful naked maiden chained to a rock, on which, with picturesque incongruity, a wild fig-tree was growing; the green Adriatic tumbling at her feet, and a splendid brown-limbed youth in a curious helmet hovering near her on a winged horse. The journey his fancy made as he lay and looked at his picture Benvolio preferred to any journey he might make by the public conveyance.³⁹

39. Pubblicato prima in *Galaxy*, XX, 1875, poi in *The Madonna of the Future and Other Tales*, London 1879, II, 181-2. Il quadro sembra reminiscenze sia dell'« Andromeda » di Polidoro di cui si diceva sopra, sia del *Bacco e Arianna* del Tintoretto che James aveva tanto ammirato al Palazzo Ducale di Venezia (se ne veda la celebrazione nel racconto *Travelling Companions* del 1870). Il « fig-tree » è certamente un'altra reminiscenza veneziana in quanto nel saggio *Venice* apparso dapprima in *Century Magazine*, XXV, Nov. 1882, e ristampato in *Portraits of Places*, London, 1883, e in *Italian Hours*, London, 1909, parlando delle difficoltà di vedere certi quadri, James dice: « Many a noble work is perched behind the dusty candles and muslin roses of a scantily-visited altar; [...] You stand at tiptoe on a three-legged stool, you climb a rickety ladder, you almost mount upon the shoulders of the *custode*. You do everything but see the picture. You see just enough to be sure it's beautiful. You catch a glimpse of a divine head, of a fig-tree against a mellow sky, but the rest is impenetrable mystery ».

Nel quadro presentato in *A Landscape Painter* l'« incongruity » è trasferita dalla raffigurazione dell'albero di fico alla persona stessa di Andromeda, anacronistica nei suoi abiti ottocenteschi.

Ma se, nel caso del quadro di Miss Blunt sullo sfondo della costa rocciosa, si può dubitare della precisa intenzione di James di sovrapporre un figurino da rivista di mode 1860 a una rappresentazione pittorica di Andromeda legata a una roccia,⁴⁰ è invece certo che egli applica la tecnica della trasposizione ironica, fondandosi su opere pittoriche, nel proseguimento della stessa scena. I tre gitanti (Locksley, Miss Blunt-Quarterman e il padre di lei), proseguendo nella passeggiata,

soon discovered a capital cool spring⁴¹ in the shelter of a pleasant little dell, beneath a clump of firs. Hither, as one of the young gentlemen who imitate Tennyson would say, we brought our basket, Blunt⁴² and I...

La frase merita attenzione per la sua astuzia segreta. Nell'atto stesso di predisporre il palcoscenico per l'episodio seguente che, come si vedrà, è altamente allusivo, James introduce l'accento ironico a Tennyson, quasi a ricordare a se stesso (non si può immaginare che contasse su un eguale acume da parte del lettore) il gioco di trasposizione che veniva compiendo alle spese di *The Lord of Burleigh*; e se lo richiamava alla mente proprio perché si apprestava a compiere un gioco analogo su un altro piano, quello figurativo.

Parlando dunque della « tecnica di trasposizione ironica » usata da James bisognerà tener presente che tale tecnica non veniva da lui applicata, come è stato detto finora, nei confronti

40. Effettivamente, come si può notare dalle varianti che ho indicato, nel rifacimento del 1885 James attenua le tinte e il carattere figurinistico del ritratto di Miss Blunt (omette la menzione dello scialle, fra l'altro) quasi che, rendendosi conto che il lettore non poteva cogliere l'ironia figurativa della scena, si proponesse di conferire ad essa un tono più sobriamente realistico.

41. Nel 1885: discovered flowing water.

42. Nel 1885: he.

di una sola opera-matrice, ma spesso tenendo presenti più modelli contemporaneamente, e non tutti necessariamente letterari. Così *A Landscape Painter* è parafrasi ironica invertita non solo di una poesia di Tennyson, ma anche di un'opera figurativa (o meglio di due: l'una veduta, l'altra sentita descrivere). Ecco dunque come la descrizione di cui si è riprodotto l'inizio, continua:

while Esther⁴³ dipped the cup, and held it dripping to our thirsty lips, and laid the cloth, and on the grass disposed the platters round. I should have to be a poet, indeed, to describe half the happiness and the silly poetry and purity and beauty of this bright long summer's day.⁴⁴ We ate, drank, and talked; [...] The bright high sun lingered above us the livelong day,⁴⁵ and drowned the prospect with light and warmth. One of these days I mean to paint a picture which in future ages, when my dear native land shall boast a national school of art, will hang in the *Salon Carré* of the great central museum (located, let us say, in Chicago) and remind⁴⁶ folks — or rather make them forget — Giorgione, Bordone, and Veronese: A Rural Festival; three persons feasting under some trees; scene, nowhere in particular; time and hour, problematical. Female figure, a big⁴⁷ *brune*; young man reclining on his elbow; old man drinking. An empty sky, with no end of expression. The whole stupendous in color, drawing, feeling. Artist uncertain; supposed to be Robinson, 1900.

La nota ironica è qui del tutto scoperta: basterebbe la menzione di Chicago (città per la quale James non aveva alcuna tenerezza) come futuro centro dell'arte americana — quell'arte americana la cui totale assenza lo scrittore avrebbe lamentato ancora per molti anni. Anzi, è indirettamente enunciato per la

43. Nel 1885: Miriam.

44. Nel 1885: the silly sweetness and artless revelry of this interminable summer's day.

45. Nel 1885: dawdled above us, in the same place.

46. Nel 1885: recall to.

47. Nel 1885: rich.

prima volta in questo luogo il senso così vivo in James della difficoltà cui va incontro l'artista americano a causa della mancanza di una antica tradizione estetica nel suo paese. Le sue affermazioni su questo punto, in *The Madonna of the Future* (1873) e nel saggio su Hawthorne (1879) sono notissime, ma l'allusione a quel cuore vivo della tradizione europea che è il *Salon Carré* del Louvre in questo racconto giovanile è tanto più significativa in quanto rivela che a ventitre anni James già sentiva l'impulso a ricercare delle radici in quella tradizione, e insieme era conscio della necessità di creare un'arte americana. Ed eccolo dunque a suggerire scherzosamente la rappresentazione di una quieta e composta scena di picnic sulla costa della Nuova Inghilterra in termini di pittura veneta: Giorgione, Bordone e Veronese. Non possono esservi dubbi sul quadro più che famoso che James aveva veduto al Louvre e che qua ricorda, menzionandone persino il titolo: la *Festa Campestre* (ora meglio nota come *Concerto campestre*) attribuita al Giorgione. La fanciulla e i due uomini americani decorosamente abbigliati nei costumi ottocenteschi e armati degli attrezzi per il picnic vengono a prendere il posto, nella scena agreste, delle due donne ignude e dei due uomini in ricco abito rinascimentale con i loro strumenti musicali nella tela del pittore veneto. Ed è possibile seguire più oltre il complesso meccanismo delle associazioni figurative nella mente di James. All'inizio del racconto egli aveva parlato della Venere di Milo; ora, la donna in primo piano nel dipinto giorgionesco ricorda curiosamente nell'atteggiamento e nel drappo che le avvolge le gambe la statua classica scoperta almeno tre secoli dopo. Per di più questa figura è dipinta nell'atto di attingere con una brocca di vetro acqua ad un fonte — e James ci ha appena parlato di Miss Blunt che «immergeva la coppa» in una sorgente «e la porgeva stillante» alle labbra degli uomini. Non può esservi dubbio che tutto il passo sia un elaborato parallelo ironico fra la domesticità e la verecondia della scena contemporanea americana, e la calda ricchezza e libertà della pittura della vecchia tradizione europea; nell'ironia penetra una punta di rimpianto.

Ma non è tutto. Il gioco di immagini è complicato da un ulteriore elemento. *A Landscape Painter* fu composto nel 1865-66. Un paio d'anni prima, nel 1863, il mondo dell'arte era stato messo a soqquadro dallo scandalo dell'esposizione al *Salon des Refusés* dell'ormai celeberrimo *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, che doveva segnare l'atto di nascita dell'impressionismo francese (anche se il nuovo movimento pittorico non aveva ancora tale etichetta). Il quadro accusato di oscenità era deliberatamente polemico e, com'è noto, si proponeva anch'esso una trasposizione in termini contemporanei di motivi classici. Si direbbe anzi che Manet al pari di James impiegasse una tecnica di trasposizione multipla, attingendo non ad una sola ma a più opere d'arte contemporaneamente. Infatti, l'idea di presentare i due uomini perfettamente abbigliati accanto alle due donne nude o seminude è derivata direttamente dal dipinto giorgionesco (e si noti che il titolo originale dell'opera di Manet è *Fête champêtre*, e la donna sul fondo sembra attingere acqua alla corrente nella quale ha immerso le gambe); ma, come è stato spesso osservato, l'atteggiamento delle tre figure in primo piano è modellato con estrema fedeltà su quello di un gruppo all'estremità destra del *Giudizio di Paride* di Raffaello, a noi noto soltanto attraverso un'incisione di Marcantonio.⁴⁸ Ora, al momento di comporre *A Landscape Painter* James non aveva certo veduto l'opera di Manet, dato che non fu a Parigi fra il 1860 e il 1869; ma certamente, con il suo interesse costante per l'arte, doveva essergli giunta l'eco dello scandalo, che era stato seguito due anni dopo da quello dell'*Olympia* di Manet, un'altra trascrizione di dipinto giorgionesco in termini contemporanei. E doveva averlo particolarmente colpito l'articolo apparso nella più autorevole rivista d'arte di lingua inglese del tempo, *The Fine Arts Quarterly Review*; l'articolo è di Philip Gilbert Hamerton, che James considerava⁴⁹ come « uno

48. Vedi le osservazioni sull'argomento di K. CLARK, *The Nude*, II ed., Harmondsworth 1960; 115-6 e 341-3.

49. Nella sua recensione al volume di HAMERTON *Contemporary French Painters* del 1868, ora in H. JAMES, *The Painter's Eye*, ed. J. L. SWEENEY, London, 1956, 43-49.

dei tre principali critici d'arte di lingua inglese », e passa in rassegna sia il *Salon* ufficiale che quello dei *Refusés* del 1863. Eccone le frasi più interessanti:

I ought not to omit a remarkable picture of the realist school, a translation of a thought of Giorgione into modern French. Giorgione had conceived a happy idea of a *fête champêtre*, in which although the gentlemen were dressed, the ladies were not, but the doubtful morality of the picture is pardoned for the sake of its fine colour, and it hangs not far from the Marriage of Cana, in the noblest hall of the Louvre. Now some wretched Frenchman has translated this into modern French realism, on a much larger scale, and with the horrible modern French costume instead of the graceful Venetian one. Yes, there they are, under the trees, the principal lady, entirely undressed, sitting calmly in the well-known attitude of Giorgione's Venetian woman, another female in a chemise coming out of a little stream than runs hard by, and two Frenchmen in wide-awakes sitting on the very grass with a stupid look of bliss. There are other pictures of the same class, which lead to the inference that the nude, when painted by vulgar men, is inevitably indecent. Cabanel's Venus, though wanton and lascivious, is not in the least indecent; neither is Paul Baudry's beautiful girl on the sea-beach — but these pictures *are*.⁵⁰

Il convenzionale moralismo di Hamerton non ha bisogno di commento, e quanto al suo gusto James avanzava già dei dubbi nella sua recensione del 1868. È anche significativo che Alexandre Cabanel e Paul Baudry, citati da Hamerton come esempi di « decenza » pittorica, verranno più tardi considerati da James, insieme a Jean-Léon Gérôme (e, ahimé, a Flaubert e Baudelaire) come tipici corruttori e immoralisti nel campo estetico. Infatti, nella versione definitiva di *Madame de Mauves*, nell'Edizione di New York del 1908, il gusto del corrotto visconte de Mauves viene considerato come

50. P. G. HAMERTON, « The Salon of 1863 », *The Fine Arts Quarterly Review*, II, Oct. 1863; 259-260. Hamerton sbaglia anche nell'affermare che la modella di Manet sta « nel ben noto atteggiamento della donna veneziana di Giorgione ».

the same taste, in essence, [...] as the taste for M. Gérôme and M. Baudry in painting, and for M. Gustave Flaubert and M. Charles Baudelaire in literature.⁵¹

E parlando dell'illustratore americano Edwin A. Abbey nel 1886, James dirà:

There is a certain refreshment in meeting an American artist of the first order who is not a pupil of Gérôme or of Cabanel.⁵²

Henry James non voleva essere un allievo di Cabanel, pur aspirando alla parte di artista americano per eccellenza. In *A Landscape Painter*, riflettendo sulla creazione di una nuova arte americana, ricorda dapprima la grande pittura veneta del passato (la tradizione che manca), poi, sentendo parlare della nuova scuola francese, della rivoluzione che si veniva operando a Parigi, considera l'auspicata nuova scuola americana in funzione analogica di quella francese. Ecco dunque che dal gioco di trasposizioni e sovrimpressioni mentali, figurative e letterarie, emerge in *A Landscape Painter* il *Déjeuner sur l'herbe* di James — un manifesto rivoluzionario solo per chi lo sappia intendere. Apparentemente quello che manca nella tela di James è l'elemento scandalistico. Essa riproduce con sufficiente fedeltà il quadro di Manet nella posizione del giovane disteso sull'erba e appoggiato sul gomito, ma la fanciulla, invece di essere nuda come le donne nelle opere del francese e di Giorgione, è vestita

51. Edizione di New York, vol. XIII, 225. La frase era stata più volte modificata. Nella prima versione, in *Galaxy*, XVII, 1874, 229, diceva « the taste for Gérôme in painting, and for M. Gustave Flaubert in literature »; tale rimase nella ristampa del 1875 (*A Passionate Pilgrim, and Other Tales*, Boston, p. 410). Ma nel 1879 (*The Madonna of the Future and Other Tales*, London, I, p. 186) al nome di « M. Gustave Flaubert » viene sostituito quello di « M. Charles Baudelaire », e la sostituzione rimane nel testo del 1883 (p. 137 del vol. XI). Solo nell'Edizione americana sono menzionati entrambi gli scrittori e Baudry viene ad affiancarsi a Gérôme.

52. H. JAMES, *Picture and Text*, New York, 1893, 49. Il saggio era apparso in *Harper's Weekly*, XXX, 4 Dec. 1886.

di tutto punto; e si è notato l'accanimento ironico nella descrizione di quel farraginoso abbigliamento. Si deve dunque intendere che James vuole polemicamente «moralizzare» come Hamerton gli eccessi dei «realisti» francesi — e magari della sensuale pittura veneziana — nel nome di una moralità vittoriana o puritana? È questa un'apparenza che mi pare del tutto ingannevole. Miss Blunt-Quarterman non scopre neppure un centimetro della sua pelle — ma è, o meglio, risulterà alla fine più moralmente onesta della modella ignuda di Manet? A questo punto della vicenda (come apprenderemo più avanti) la casta fanciulla aveva già approfittato della malattia di Locksley per spiare fra le pagine del suo diario, e la gita, gli abiti attraenti, il *déjeuner sur l'herbe* sono le armi che ella impiega per conquistare Locksley e il suo danaro. Non è questa ipocrisia cosa assai peggiore dell'aver depresso, come la modella di Manet, abito, sciarpa, mantellina, cappello accanto a sé sull'erba? È questo, mi pare, il problema morale che James propone al lettore che sappia cogliere l'allusione; anzi, se era poco probabile che esistesse allora una persona tanto informata e avveduta fra i lettori dell'*Atlantic Monthly*, James pone in ogni caso il problema a se stesso. La storia diviene un *private joke*, che rispecchia però un atteggiamento morale profondamente sentito e che si rivelerà tante volte nelle opere maggiori dello scrittore.

Vorrei a questo punto dissipare un possibile equivoco. Quanto sono venuto dicendo potrebbe far pensare che James si fosse schierato subito dalla parte di Manet e degli impressionisti. Sta di fatto che nel 1865-66 egli doveva ignorare l'esistenza di quei pittori, che ancora non avevano il nome di impressionisti — con l'unica eccezione del «quadro dello scandalo». E quando dieci anni dopo visitò a Parigi una mostra comprendente tele di Renoir, Monet, Sisley e altri del gruppo (ma non di Manet), i suoi commenti furono tutt'altro che entusiastici:

indeed the 'Impressionist' doctrines strike me as incompatible, in an artist's mind, with the existence of first rate talent. To

embrace them you must be provided with a plentiful absence of imagination.⁵³

Egli conclude definendo « cinici » gli impressionisti, e poco conta che verso la fine della sua vita cambiasse sostanzialmente opinione su di loro, apprezzando nel 1905 i Manet, i Degas, i Monet di una collezione americana. Ma al momento di comporre *A Landscape Painter* non sapeva nulla di tutto questo; sapeva solo di un dipinto che aveva creato sensazione forse perché era troppo franco, perché conteneva implicitamente una critica del male morale che James considerava come il più grave e particolarmente diffuso nel suo paese: l'ipocrisia.

Il dipinto di Manet aiutava poi il giovane James a chiarire alcune delle sue idee estetiche. Nei paesi di lingua inglese troppo spesso l'esercizio dell'arte figurativa era concepito quasi esclusivamente come riproduzione « fotografica » della natura (ritratto o paesaggio). È già notevole che James, sulla scorta degli insegnamenti dei *Modern Painters* del Ruskin, descriva la marina nella Nuova Inghilterra in termini non di *seascape* convenzionale, ma di impressione coloristica alla Turner:

At our left, almost from the lofty [omesso nel 1885] zenith of the pale evening sky to the high western horizon of the tumultuous dark-green sea, was suspended, so to speak, one of those gorgeous vertical sunsets that Turner loved so well [nel 1885: sometimes painted]. It was a splendid confusion of purple and green and gold — the clouds flying and flowing in the wind like the folds of a mighty banner borne by some triumphal fleet...

E la notizia di un pittore moderno che si fonda sulla libera interpretazione dei concetti della pittura veneta permette a James di chiarire a se stesso che anche nel suo secolo è possibile

53. Corrispondenza al *New York Tribune*, 19 Feb. 1876, riprodotta in *The Painter's Eye*, cit., 114-115. Ma si veda nello stesso volume l'introduzione di J. J. Sweeney, 26-30. Sull'impressionismo istintivo della scrittura di James si veda il saggio del Matthiessen menzionato nella nota 1.

fare dell'arte che ponga al centro del quadro, nel paesaggio naturale, l'uomo, rappresentato al di fuori delle convenzioni, come presenza che colpisca e si affermi, a costo di scandalizzare. Tale era appunto la grande arte che egli aveva ammirato da ragazzo nei musei europei, un'arte che aveva l'ardire di cercare di estrarre dalla presentazione dell'essere umano i moti interiori di quel che, in mancanza di una parola migliore, si conviene di chiamare anima. James sentiva che tale era anche la sua vocazione: l'esplorazione dell'essere interiore, non la rappresentazione dell'azione esterna, o la riproduzione oggettiva della natura o perfino di Dio nella natura. È dunque anche grazie alla lezione indiretta, per sentito dire, di Manet, che *A Landscape Painter*, il modesto esperimento di un narratore principiante, conserva un grande interesse come opera che rivela l'orientamento tecnico e le fondamenta morali di un maestro della narrativa moderna.

GIORGIO MELCHIORI