

TEMA E TECNICA IN *THE SENSE OF THE PAST*

Dei due ultimi romanzi incompiuti di Henry James (*The Ivory Tower* e *The Sense of the Past*, pubblicati postumi nel 1917 da Percy Lubbock), l'uno rappresenta quella che si può definire un'approfondita indagine sui riflessi umani e sociali del denaro; l'altro offre un'originale impostazione d'una problematica — il « tema internazionale » — che percorre nelle sue varie fasi quasi tutto l'arco della narrativa jamesiana, ed una esasperazione, quasi al limite del possibile, dei procedimenti tecnici sperimentati da James nella fase mediana e applicati con perfetta aderenza al tema nella sua *major phase*.

Che entrambi i romanzi risultassero incompiuti sembra dovuto almeno parzialmente al loro estremo carattere di novità tematica. Nel caso di *The Sense of the Past* ciò sembra pure dovuto all'*impasse*, che si direbbe quasi naturale, cui doveva giungere un'elaborazione del procedimento tecnico dell'*intelligent observer* condotta sul filo di una estrema complessità. Tale elaborazione sembra qui registrare veramente l'inevitabile scacco dell'impotenza, cui James s'era sottratto, nel caso analogo di *The Sacred Fount* (1901), facendone argomento stesso del libro.

Ciò non toglie che in *The Sense of the Past* la ripresa *in extremis* del tema internazionale — presentato come un contrasto fra Europa ed America che si configura problematicamente come contrasto fra passato e presente — offra il destro ad una sorprendente e quasi paradigmatica trattazione; mentre l'elaborazione tecnica qui tentata, proprio perché condotta al limite dell'esasperazione, permette di cogliere *in fieri* un ulteriore sviluppo della seconda tecnica jamesiana, che lascia al romanzo novecentesco il prezioso retaggio della combinazione

della « scena drammatica » con il « punto di vista circoscritto »¹.

In *The Sense of the Past*, dato anche il suo carattere di incompiutezza, la combinazione di tali espedienti tecnici è chiaramente avvertibile; come sono del resto nettamente distinguibili i due momenti tematici giacché, se nella parte iniziale è impostato in forma paradigmatica il motivo archetipo del contrasto Europa-America, nel nucleo centrale (l'ultima parte della stesura compiuta, per noi) tale motivo viene essenzialmente definito nei termini, pure squisitamente jamesiani, di una problematica e angosciosa dialettica fra passato e presente, che finirà quasi per costringere il protagonista, come vedremo, ad uno sforzo di innaturale esistenza *nel futuro*.

Qui diviene appunto di fondamentale importanza la particolare elaborazione del principio dell'*intelligent observer* — il « twist », la « contorsione » veramente geniale che subisce tale espediente, capace di influire sul senso stesso della vicenda inscenata; ed è per questi aspetti che il romanzo sembra ancora appartenere alla fase più propriamente sperimentale di James, o per lo meno sembra scaturire direttamente da essa, anche a distanza di anni, dopo il felice intermezzo della *major phase*. Se il gioco di parole non fosse eccessivo, per coglierne il senso in una formula, si potrebbe davvero dire del libro: *The Sense of the Past*, ovvero il Presente come Futuro.

Ma occorre procedere con l'ordine e la cautela che richiede il materiale non compiutamente elaborato. Tali complessità e complicazioni, secondo un tipico procedimento jamesiano, si sviluppano infatti con il farsi stesso della vicenda e del libro (« solvitur ambulando », dice qui James stesso). Come sempre in James, nascono secondo un inarrestabile principio di crescita interna da ben poca cosa.

1. Per quanto precede, cfr. la mia introduzione a H. JAMES, *La fonte sacra*, Venezia, 1963, rist. in S. PEROSA, *Le vie della narrativa americana*, Milano, 1965, pp. 101-126, e il saggio « Henry James: i romanzi sperimentali », *ibidem*, pp. 57-99, da cui prende le mosse il presente studio.

* * *

La prima concezione dell'opera risale all'autunno del 1899, ed era quella di una « ghost story » commerciale (già intitolata *The Sense of the Past*), che facesse il paio con i due racconti pubblicati nel volume *Two Magics* (1898: « Covering End » e « The Turn of the Screw »). Pare che il suggerimento iniziale venisse dato all'editore da Rudyard Kipling, benché a Kipling stesso James attribuisse poi il susseguente disinteresse dell'editore per il progetto². Nella primavera dell'anno seguente W. D. Howells proponeva però a James di scrivere una *novellette* su un « international ghost », e James aderiva alla proposta, specificando appunto di aver già intrapreso alcuni mesi prima un racconto di quel tipo e di quella misura³.

Ma se l'ideale che egli si prefiggeva, come appare dai *Notebooks*, doveva essere quello di un racconto « semplice » come « The Turn of the Screw », o addirittura « less grossly and merely apparitional », James pensava subito ad un'alternativa della storia intrapresa, a qualcosa che fosse « expressive of the peculiarly acute Modern, the current polyglot, the American-experience-abroad line »⁴. « Hasn't one got hold of, — continuava — doesn't one make out, rather, something in the general glimmer of the notion of what the quasi-grotesque Europeo-American situation, in the way of the gruesome, may,

2. Cfr. *The Letters of H. James*, ed. by PERCY LUBBOCK, New York, 1920, vol. I, p. 352.

3. Cfr. *The Notebooks of H. James*, ed. by F. O. MATTHIESSEN and K. B. MURDOCK, New York, 1961, p. 301: « I brood with mingled elation and depression on your ingenious, your really inspired, suggestion that I shall give you a ghost, and that my ghost shall be 'international'. I say inspired because, singularly enough, I set to work some months ago at an international ghost, and on just this scale... entertaining for a little the highest hopes for him ».

4. Cfr. *ibidem*, p. 299 (9 agosto 1900). Il riferimento a « The Turn of the Screw » (« grossly and merely apparitional ») fa giustizia dell'interpretazione meramente freudiana e della « hallucination theory ». [Al testo dei *Notebooks* fanno riferimento d'ora in poi i numeri delle pagine fra parentesi nel testo].

pushed to the full and right expression of its grotesqueness, has to give? » (p. 300, *sic*). Pensava alla possibilità di tre o quattro figure di americani « impauriti » che si muovessero sullo sfondo di tre o quattro diversi ambienti europei, prestandosi tale situazione « to some sort of little fantastication ».

Specificava subito, però, che l'idea fondamentale di *The Sense of the Past* non era più semplicemente quella del giovane americano che si ritrovava nel passato europeo, bensì l'idea che egli stesso (e non le spettrali figure del passato) divenisse fonte di terrore per gli altri, identificando inoltre nella figura del giovane americano il « centro di consapevolezza » della storia. Fondamento della storia doveva infatti risultare « the revealed effect of 'terror' . . . the fact of the consciousness of it as given, not received, on the part of the central, sentient, person of the story » (p. 300).

Ingegnosità ed *expertise* potevano ancora salvare la storia, purché fosse ricondotta al punto di vista del protagonista (« When I think of the expedient of making the narrator's point of view that of the persons outside — that of one of them — I immediately see how I *don't* get that way », p. 301); ma James si mostrava titubante, a tale riguardo, fra l'adozione della prima o della terza persona, nonché angustiato dall'estensione che andavano prendendo il « prologo » e la parte introduttiva⁵. Di fronte a tali incertezze, non stupisce che appena una settimana dopo, avendogli Howells comunicato d'aver perso interesse al progetto, James decidesse, e con un certo sollievo, di accantonarlo, almeno per il momento: « My tale of

5. « When I think of the expedient of making the narrator's point of view that of the persons outside — that of one of them — I immediately see how I *don't* get that way, the presentation by the person who is the source of the 'terror' of his sense of being so. On the other hand I don't, if I tell the thing from his point of view *in* the '1st person' get, easily, that I can see, the intense simplification. At the same time, I seem clearly to see, I don't get the hope, and the chance, of real simplification save *by* the first person ». « My 'prologue' . . . is my overwhelming space-devourer; my exposition encroaches lawfully on the time, on the field, of the poor little drama itself ». *Ibidem*, p. 301.

terror did . . . give way beneath me, — scriveva. — It has . . . broken down for the present. I am laying it away on the shelf for the sake of something that is in it »⁶.

Ne aveva scritto due sezioni e mezza (1110 pagine, secondo una sua affermazione ad Howells)⁷, arrestandosi cioè a quello che sarebbe stato il momento centrale del Libro III — nel vivo del colloquio che il protagonista ha con l'Ambasciatore, a metà del secondo « prologo ». A questo progetto incompiuto James non pensò più per quasi quattordici anni (gli anni cruciali della sua *major phase*): ma ne sfruttò alcuni elementi marginali, o addirittura centrali, in più di un racconto di questo periodo. Sia pure in sogno, il protagonista di « The Great Good Place » (1900) abbandona l'assillante mondo del presente, facendosi sostituire da un giovane ammiratore che è quasi un suo *alter ego*, per rifugiarsi in un vagheggiato chiostro della tranquillità e della giovinezza. In « The Third Person » (1900), in una casa gravida di passato come quella di *The Sense of the Past*, due zitelle assistono tranquillamente alle apparizioni di un uomo d'un'altra epoca (la terza persona del titolo), cui ridaranno tranquillità compiendo per lui « a bold deed » — un gratuito atto di contrabbando. « The Tone of Time » (1900) sfrutta ad esempio il motivo del ritratto — il ritratto di un uomo sconosciuto alla pittrice, che stabilisce fra lei e la commissionaria uno strano rapporto di tensione e di rivalità. James sembra qui giocherellare mondanamente con il sovrannaturale: ma in un racconto come « Flickerbridge » (1902), tutto permeato dal senso dell'Europa e del passato quale si dispiega agli occhi di un « appassionato pellegrino », troviamo in primo piano il motivo della venerazione che lega il protagonista al passato, in contrasto con l'atteggiamento della fidanzata asser-

6. Lettera a W. D. Howells, *cit.*, *ibidem*, p. 302. — E inoltre: « Preoccupied with . . . things of the altogether human order now fermenting in my brain, I don't care for 'terror' (terror, that is, without pity) so much as I otherwise might . . . », *Letters*, *cit.*, vol. I, p. 357 e in F. O. MATTHIESSEN, *The James Family*, New York, 1961, p. 510.

7. Sempre nella lettera su citata, che occupa le pp. 354-60 nel testo *cit.*

trice dell'America, e il *setting* della vecchia casa europea fra le cui pareti il protagonista passa un'estatica e vibrante « vigil » — tutti elementi, questi, che danno sostanza alla prima parte del nostro libro (benché occorra specificare che in « Flicker-bridge » James avesse poi ben presente il ricordo di *The Reverberator*).

Si direbbe infine (e lo pensò James stesso, sia pure con le dovute riserve)⁸, che un racconto come « The Jolly Corner » (1908) sfruttasse direttamente, e perciò quasi esaurisse, il tema vagheggiato da James nel 1899-1900: ritroviamo qui non solo il motivo della casa « stregata » e della lunga « vigilia » notturna, ma il ritorno del protagonista alla ricerca del suo possibile passato e il suo incontro con uno spettrale *alter ego* — ciò che Spencer Brydon *sarebbe potuto* essere, se fosse rimasto in America. L'atmosfera, la *suspense*, il fremito della possibilità creati da James in questo racconto richiamano molto da vicino le pagine di *The Sense of the Past*; e lo stesso motivo centrale (sia pure invertendo i termini, trattandosi in questo caso di un espatriato che ritorna in America animato da una volontà di riconoscimento e di scoperta), nonché l'esperienza di angoscia e d'incubo del protagonista, riprendono apertamente l'idea del romanzo temporaneamente abbandonato.

Sta di fatto comunque che a quattordici anni di distanza, nell'inverno del 1914, giunto a un punto morto con la stesura di *The Ivory Tower*, James decideva di recuperare il vecchio progetto. Nel mentre attendeva che il manoscritto originario gli venisse portato da Rye, dov'era stato archiviato, stendeva un *First Statement: (Preliminary)*, nel quale riprendeva la storia al punto in cui ricordava di averla lasciata, per saggiarne le nuove possibilità di sviluppo e di elaborazione.

8. James dice di aver fatto uso « of a scrap of that fantasy in *The Jolly Corner* — distinctly do I remember saying to myself in writing that thing that I was filching in a small way this present put-away one and might conceivably afterwards regret it. But I don't mean to regret it if I prove not to want to, or to consider my idea at all compromised by the *J. C.*: the whole thing is so different and so much more ample, and precautions in short can be taken ». *Notebooks, cit.*, p. 364.

« Under pressure of our disconcerting conditions » — gli albori della guerra — gli pareva che il vecchio manoscritto offrisse « matter for possible experiment »; la sua bellezza stava proprio nella sua complessità, in una difficoltà da non lasciare al caso: « the beauty of it was just that it was complicated » — « too difficult to try on a mere chance » (p. 362). James considerava giustamente la prima sezione del libro (il colloquio del protagonista con la donna amata) « un'introduzione all'introduzione », e il punto a cui era giunto con la stesura primitiva (il colloquio del protagonista con l'Ambasciatore) come il punto culminante della vera e propria introduzione. Tale colloquio gli sembrava anzi una « happy dodge » di fronte alla difficoltà di rendere il trapasso dal mondo del presente al mondo del passato; e questa difficoltà andava ora risolta prescindendo da ogni transizione, effettuando direttamente il salto nel passato.

Nel passato in cui si ritrovava il giovane doveva però conservare coscienza del presente, e pur acquistando la consapevolezza dell'uomo di cui prendeva il posto doveva conservare anche la propria: « the consciousness of being the other and yet himself also, of being himself and yet the other also » (p. 364)⁹. Di qui, la sua ovvia funzione di *intelligent observer* e al tempo stesso il suo *predicament*; nella delineazione del quale occorreva rispettare le ragioni del *romance*, essendo tutta questa parte centrale « the pure essence of the romantic and to be bravely faced and exploited as such » (p. 366).

Ma se il giovane, per rendere più plausibile la situazione, poteva immaginarsi di ascendenza e di convinzioni « lealiste », e perciò mai veramente separato dal passato inglese, il suo *predicament* ed il suo dramma sarebbe scaturito proprio dalla crescente consapevolezza di una alienazione:

9. James considerava a questo punto come « difficoltà cruciale » « the production of the 'old world' atmosphere, the constitution of the precise milieu and tone » — difficoltà che l'aveva indotto a ricercare l'alternativa più facile di rappresentare il giovane del passato nel presente. Cfr. *Notebooks*, cit., p. 365.

What his miraculous excursion into the past, his escapade into the world of that Sense of it that he has so yearned for, what it does to him most of all, he speedily becomes aware with sick dismay, is to make him feel far more off and lost, far more scared, as it were, and terrified, far more *horribly*, that is, painfully and nostalgically misplaced and disconnected . . . His whole preconception has been that it would, that it should, be an excursion and nothing more, from which as by the pressure of a spring or a stop . . . he might get out and away from, get back to his own proper consciousness, his own time and place and relation to things. What is terrible, he perceives after a bit, is that he feels himself immersed and shut in, lost and damned, as it were, beyond all rescue . . . (p. 367).

Il passato agognato doveva dunque assumere anche qui, come in « The Jolly Corner », i colori dell'incubo e del terrore. Ma James insisteva sull'ulteriore complicazione, sull'originale *twist* della storia, per cui, oltre che oggetto di timore, il giovane sarebbe divenuto fonte egli stesso di disagio e timore per gli altri. L'idea più intima, confessava James, era quella di un eroe « turning the tables on a 'ghost' », « winning a sort of victory by the appearance, and the evidence, that this personage or presence was more overwhelmingly affected by him than he by it » (p. 368).

L'una cosa doveva anzi derivare dall'altra, per forza di circostanze: o il giovane protagonista rivelava la propria angoscia (apparendo pazzo agli altri), ovvero ne restava schiavo (accettando personalmente la pazzia). In ogni caso, il suo senso di disagio, la sua *homesickness*, doveva farlo apparire dapprima strano, quindi sinistro, ai personaggi del passato, determinando il loro distacco, e acuendo perciò il suo senso di alienazione. È quanto in effetti avviene nella stesura del libro: in cui si attua però un'ulteriore, affascinante possibilità, balenata a James nella conclusione (pure rimasta in sospenso . . .)¹⁰ di questo *statement* preliminare.

10. Questo *First Statement* rimaneva in sospenso sulle parole « Above all I see — »; è curioso notare come anche la stesura del romanzo rimanesse in sospenso sulle parole « he could see . . . »; a testimonianza dell'impor-

Il giovane americano del 1910 si sarebbe dovuto trovare nei panni del suo *alter ego*, del suo sosia nel passato — il giovane del 1820, di cui avrebbe dovuto ripercorrere le esperienze già avvenute, prefissate cioè nel passato: trovandosi, in particolare, al centro di una situazione che lo vede fidanzato di una giovane inglese. Da un lato, però, egli non conosce *pienamente* questa situazione, e la va perciò gradualmente scoprendo. D'altro canto, pur calato nella situazione prefissata, *già avvenuta*, da ripercorrere nelle sue tappe obbligate, il protagonista scopre di amare la sorella di quella che *doveva* essere la sua fidanzata. Come si vedrà, tale sentimento « sbagliato » — sbagliato nei termini di una doverosa aderenza al passato — origina dal fatto che la giovane sorella della fidanzata è più moderna di questa; più aperta cioè al futuro (rappresentato per lei dal protagonista) e maggiormente in grado di comprenderne quindi il disagio e l'angoscia, di dividerne cioè i veri sentimenti.

È il *twist* più affascinante della lunga preparazione: giacché si comprende subito che se il giovane protagonista deve scoprire di volta in volta il suo ruolo nel passato, e se per di più ha la possibilità di *non* seguire passo per passo le vicende prefissate del passato, se ha la capacità e il dono di seguire vic diverse, sue proprie, personali, modifica non solo il passato in cui si trova a vivere, ma deve invero percorrerne le tappe come se si trattasse per lui di un sempre imminente *futuro* da scoprire e attuare, a scapito del passato. Non soltanto egli rappresenta ovviamente per gli altri (e in particolare per la fanciulla che sceglie di amare) il futuro: ma egli stesso deve scoprire e attuare non già un'esperienza meramente passata, bensì una nuova esperienza, una nuova vicenda, che esula dalle rotaie obbligate del passato per porsi e proiettarsi come esperienza in un *futuro virtuale*.

È quanto in effetti avviene (pur con i dubbi e le remore

tanza che l'organo e la funzione della « vista » hanno nella narrativa jameiana. Cfr., fra gli altri, L. HOLLAND, *The Expense of Vision*, Princeton U. P., 1964.

del caso) nella stesura del libro che James poté completare. Lì, e nello « scenario » dell'intera vicenda abbozzato dallo scrittore, l'intenzione di dare tale valore alla parte centrale della storia è evidente, e viene perseguita nelle sue varie complessità; tanto che si può sospettare che, almeno parzialmente, fosse tale complicazione a frenare la penna al romanziere. Sta di fatto, comunque, che non appena James ricevette da Rye il manoscritto originale (quello del 1900) lo sottopose ad una rapida revisione, delineando quindi uno « scenario » completo della storia da questo punto alla conclusione (67 pagine nella edizione di Lubbock). Sulla base di questo scenario, lavorando fino all'autunno del 1915¹¹, poté quindi concludere il Libro III e stendere una cospicua parte (171 pagine, non rivedute) del Libro IV (che narra appunto l'esperienza centrale del ritorno al passato), sospendendo il lavoro soltanto per scrivere l'importante introduzione alle *Letters from America* di Rupert Brooke.

La malattia fatale che lo coglieva il 2 dicembre gli impediva di riprendere la stesura del libro: ma quanto ci resta si rivela egualmente un piccolo capolavoro incompiuto, sia per la trattazione paradigmatica, come si diceva, di motivi fondamentali alla narrativa di James, che assumono qui una sorprendente configurazione, sia per l'elaborazione sperimentale di un particolare principio tecnico — quello dell'*intelligent observer* — strettamente connesso alla delineazione del tema, su cui direttamente influisce.

11. Cfr. LEON EDEL, introd. e nota a H. JAMES, *The Sense of the Past*, New York, 1945 (rist. dell'ed. 1917), p. i e p. 191. [A questo testo si riferiscono d'ora in poi i numeri delle pagine fra parentesi nel testo]. Il 1 dicembre 1914 così James scriveva a Edith Wharton circa la ripresa del suo romanzo: « I have got back to trying to work — on one of the three books begun and abandoned — at the end of some '30,000 words' — 15 years ago, and fished out of the depths of an old drawer at Lamb House (I sent Miss Bosanquet down to hunt it up) as perhaps offering a certain defiance of subject to the law by which most things now perish in the public blight. This does seem to kind of intrinsically resist — and I have hopes. But I must rally now before getting back to it ». Cfr. H. JAMES, *Selected Letters*, ed. by L. EDEL, London, 1956, p. 257.

* * *

Fedele al suo metodo peculiare, pur facendo del protagonista Ralph Pendrel il centro di consapevolezza della vicenda in cui è coinvolto, James abbandonava la tentazione di usare la prima persona; ma al punto di vista di Ralph, pur nella narrazione oggettiva, riportava il senso ed il valore degli avvenimenti. « I of course, under penalty of the last infamy, — specificava James nello scenario — stick here still, as everywhere, to our knowing these things but through Ralph's knowing them » (p. 350); e asserzioni simili ripeteva di frequente nella discussione di quasi ogni episodio, anche dei più complessi.

Strutturalmente, il romanzo viene poi chiaramente costruito « a scatole cinesi »: i primi due libri costituiscono un'argomentata introduzione, cui segue una sorta di prologo (Libro III) alla narrazione centrale (Libro IV, rimasto interrotto). Il primo ed il terzo libro sono essenzialmente condotti sul principio della scena drammatica, che risolve in dialogo fatti, sensazioni e contrasti, mentre nel secondo libro (la « veglia » di Ralph nella casa londinese, che culmina nell'apparizione del sosia) predomina l'intima esperienza dell'*intelligent observer*, che diventa fondamentale nel Libro IV, dove si alterna però ad un susseguirsi di scene drammatiche. « I see my procedure ruled by the drama, the quasi-scenic movement », scriveva al riguardo James: « There must be . . . enormous foreshortenings, great compression and presentation of picture » (p. 306), benché si rendesse conto che per l'esperienza di Ralph nel passato doveva frequentemente ricorrere al metodo essenzialmente narrativo, ricollegandosi in questo al precedente di « The Turn of the Screw ». « The very essence of all this — avvertiva infatti — is to stick as fast as possible to the precedent of the 'Screw', in which foreshortening abounded and I didn't, and couldn't, at all hand my subject over to the scenic . . . the crescendo of the malaise, really demands and depends upon the non-scenic for its full triumph . . . I see how 'narrative representation' most permits, most effectively prepares and accompanies, my turning of the present screw, and what a part picture and image

and evoked aspect and sense can play for me in that connection » (p. 307).

Pur nell'alternanza delle enfasi, codesta combinazione di metodi narrativi è quella collaudata ammirevolmente nei romanzi della *major phase*. Qui si noterà inoltre come nei primi due libri a predominare sia il senso del luogo, che si esprime nel contrasto dialettico fra America ed Europa, e come dal senso fisico, geografico, del luogo (che opera la « magia » del Libro II), si passi impercettibilmente alla sottile coscienza e consapevolezza del tempo, che si definisce dapprima come contrasto fra presente e passato e quindi (Libro IV) come senso angosciato di prigionia nel passato, anclito del presente, sforzo di innaturale attuazione verso un futuro virtuale. Anche nel quarto libro il senso del tempo (così definito e articolato) ha i suoi ovvi (ma non troppo) agganci e « correlativi oggettivi » nel senso fisico del luogo — l'ambiente, gli usi e i costumi del passato; ma qui l'esperienza si fa più che mai interiore ed essenzialmente « temporale »¹², dopo la grande apertura del dibattito iniziale sul « tema internazionale ».

Il Libro I, stabilendo il presupposto della vicenda in una scommessa ed in una sfida fra personaggi al termine di quello che si potrebbe definire un *flyting match*, si articola come un approfondito dibattito sul tema internazionale, nel corso del quale i termini del contrasto Europa-America assumono una sorprendente definizione e prefigurano il valore che assumerà per il protagonista l'esperienza effettiva di tale contrasto. Superficialmente, il motivo si riallaccia a quello di uno fra i primi

12. Secondo OSCAR CARGILL, *The Novels of H. James*, New York, 1961, p. 489, James « excluded most of the externals of dress and décor », cercando di suggerire le differenze fra passato e presente soprattutto « in terms of manners and sensibility ». T. S. Eliot aveva già avvertito come James derivasse il senso dello spettrale dalla *House of the Seven Gables* di Nathaniel Hawthorne, « at the same time making the tragedy much more ethereal ». Cfr T. S. ELIOT, « The Hawthorne Aspect », in *The Little Review*, V, agosto 1918, pp. 52-3, rist. in *The Question of H. James*, ed. by F. W. DUPEE, New York, 1945, pp. 118-9 (secondo Eliot è proprio in *The Sense of the Past* che è maggiormente avvertibile l'influsso di Hawthorne). Anche F. O. MATTHESSEN, *H. James: the Major Phase*, London, 1946, p. 135, parlava di un « mood of ecstacy ».

racconti di James, « *A Passionate Pilgrim* » (1871). Ma non è soltanto, come dice Elizabeth Stevenson, che paragonare queste due opere « is to compare his entire development. One is all innocent expression, the other, all considerate composition »¹³; tale « considerate composition » sembra addirittura capovolgere l'abituale valore simbolico attribuito da James ai termini di America ed Europa.

I due personaggi, Ralph Pendrel e Aurora Coyne, ripetono superficialmente due archetipi jamesiani. L'uno è il tipico personaggio « negativo »: un topo di biblioteca, « a mere thinker », che ha conosciuto la vita « mainly in the form of loss and sacrifice »; totalmente privo, anzi, di conoscenza della vita, tenuto ai margini dell'esperienza da « hindrances, infelicities of circumstance, imperfections of opportunity ». A questo stadio, è ovviamente imparentato non solo con lo Strether di *The Ambassadors* (1903), ma più ancora con George Stransom in « *The Altar of the Dead* » (1895), volto al culto della morte e del passato, e con Herbert Dodd in « *The Bench of Desolation* » (1909). È, sia pure inizialmente, nella situazione di John Marcher in « *The Beast in the Jungle* » (1903): « *the man, to whom nothing on earth was to have happened* », che conserva però « *the sense of being kept for something rare and strange, possibly prodigious and terrible, that was sooner or later to happen to you, that you had in your bones the foreboding and the conviction of, and that would perhaps overwhelm you* »¹⁴. Ralph incontrerà la sua « belva nella giungla », a rischio d'esserne soverchiato: ed infatti egli ha reagito alla negatività della sua vita grazie ad un acuto senso intellettuale, sviluppando un profondo amore « evasivo » per il passato, che per un americano come lui è soprattutto il senso e la venerazione dei valori europei, di cui ha dato prova in un'operetta storica.

13. Cfr. E. STEVENSON, *The Crooked Corridor*, New York, 1949, pp. 117-8. Cfr. anche MAXWELL GEISMAR, *Henry James and the Jacobites*, Boston, 1963, p. 425.

14. Cfr. *The Complete Tales of H. James*, ed. by L. EDL, London, 1964, vol. XI, p. 401 e p. 359.

A questo tipico eroe intellettuale della rinuncia, che ha però in comune con i personaggi degli ultimi racconti jamesiani (raccolti in *The Finer Grain*, 1910) « this finer grain of accessibility to suspense or curiosity, to mystification or attraction », secondo la stessa definizione di James¹⁵, si contrappone il suo esatto opposto: Aurora Coyne, la donna dalla maestosa e tranquilla bellezza, perfettamente in armonia con le cose (si parla di una sua « congruity with things »), con una grande esperienza di vita. Una storia di « principessa italiana del Cinquecento », quale avrebbero potuto dipingere Tiziano o Tintoretto, adatta — specifica James — ad un Malatesta o ad uno Sforza, all'uomo d'azione, al soldato, al pirata. Aurora Coyne ha conosciuto il matrimonio e soprattutto, s'intende, l'Europa: di fronte a lei quasi si prostra, per la legge degli opposti, Ralph Pendrel, benché egli non abbia « nothing in common with her apprehension — so particular, so private as that would be — of the kind of personal force, of action on her nerves and senses, that might win from her a second surrender » (p. 8).

Da *Roderick Hudson* (1876) in poi, sono i termini di una ben nota contrapposizione. Ma la novità del fatto è che in questo caso la donna è ritornata in America dall'Europa *per rimanerci* — per non ritornare mai più in Europa, che qualcosa ha avvelenato per lei, prescrivendole « as a balm or vengeance, the abjuration of the general world that had made it possible » (p. 15). Attratta da Ralph, la sua condizione per acconsentire al matrimonio è che egli non si rechi in Europa — da dove non vorrebbe o non potrebbe più ritornare, dato il suo « starved state ». La pur fruttuosa esperienza europea ha indotto la donna a scegliere l'America, ad aspirare, come le rinfaccia Ralph, ad un tipo di eroe indigeno — il *cowboy* o il *ranchman*:

' If I could have known how I was now to feel I would never have gone, ' — dice infatti Aurora. — ' One must choose at last . . .

15. Citata in *The Complete Tales, cit.*, vol. XII, p. 9.

and I take up definitely with my own country. It's high time; here, *en fin de compte*, one can at least do or be something, show something, make something.' . . . 'I want in short to be an American as other people are — well, whatever they are'. (pp. 26-7)

E Ralph, sia pure ironicamente, insiste:

'You want a fellow only who shall have had adventures . . . You want the adventure to have been, or necessarily to be, of the species most marked and determined by our climate, our geographical position, our political institutions, our social circumstances and our national character'. (p. 29)

I termini tradizionali del contrasto sono capovolti. Non è più soltanto, come di consueto in James, che l'esperienza europea è fonte di corruzione, di fronte all'innocenza americana dovuta all'ignoranza del mondo. L'America (e il presente americano) è accolta da Aurora come ideale positivo *in sè*, e di Ralph ella sembra apprezzare proprio la conoscenza profonda e intuitiva del passato, che esula però dall'esperienza diretta dell'Europa — il fatto che egli conosca senza esperienza, che abbia imparato tutto «all over here», senza lasciarsi «guastare». In qualche forma oscura l'esperienza europea, che non sia pura esperienza intellettuale, è male: ed ora che Ralph, ereditata da un lontano cugino una casa londinese¹⁶, può finalmente conoscere direttamente l'Europa e il passato, i due si lasciano appunto con una sorta di scommessa o di sfida gravida di presagi. Ralph si dichiara convinto che sarà Aurora a raggiungerlo in Europa, dove anch'egli potrà avere la grande avventura che lo «renda degno»; Aurora lo spinge, per amor suo, ad approfittare dell'occasione che gli aprirà gli occhi, e s'impegna a ritornare in Europa, se intimamente desiderosa di

16. La *donnée* è quella stessa del racconto giovanile «A Passionate Pilgrim» (1871), e si ritrova, fra i racconti recenti, in «The Third Person» (1900). Il *setting* della «old family home», con tutte le consuete connotazioni simboliche, è al centro di «Flickerbridge» (1902); volgarizzato dallo sfruttamento pubblicitario lo ritroviamo in «The Birthplace» (1903).

farlo; ovvero a sposare Ralph se egli ritornerà onestamente deciso a restare in America.

Impostata in questi termini, la sfida è carica di oscuri presagi. Nel Libro II, in un giorno di primavera, Ralph è in tutto e per tutto l'« appassionato pellegrino » che percorre estatico le tappe di un riconoscimento della vecchia Europa. Si immerge nell'atmosfera di Londra e del passato, vivendo soprattutto della propria immaginazione acuita, aperto ad ogni possibilità: « He lived, so far as a wit sharpened by friction with the real permitted him, in his imagination: but if life was for this faculty but a chain of open doors through which endless connections danced there was yet no knowledge in the world on which one should wish a door closed » (p. 46). Si abbandona in una sorta di vigile delirio al senso del passato, sostenuto da una fede (o da una febbre) artistica che è volontà di risalire la corrente del tempo, di recuperare ciò che è perduto:

... his interest was all in the spent and the displaced, in what ... had been presented as a subject or a picture, by ceasing — so far as things ever cease — to bustle or even to be. It was when life was framed in death that the picture was really hung up. If his idea in fine was to recover the lost moment, to feel the stopped pulse, it was to do so as experience, in order to be again consciously the creature that *had* been, to breathe as he had breathed and feel the pressure that he had felt. The truth most involved for him, so intent, in the insistent ardour of the artist, was that art was capable of an energy to this end never yet to all appearance fully required of it. (p. 48)

Tale è la sua fede — o febbre — che ogni cosa nella casa ereditata gli sembra viva — o meglio stregata, *haunted*, pervasa di *romance*: « a museum . . . of held reverberations still more than of kept specimen ». Nuovo Colombo¹⁷, « he liked to think, as he took possession, that his kinsman was watching,

17. Cfr. « He had sniffed the elder world from afar much as Columbus had caught on *his* immortal approach the spices of the Western Isles », *The Sense of the Past*, cit., p. 59.

and therewith waiting, beyond the grave ». La sua visita solitaria nel tardo pomeriggio piovoso si trasforma in una « vigil », una veglia tipicamente jamesiana, non scevra da inquietudini e avvertimenti: « As the house was his house, so the time, as it sank into him, was his time »; ma in Ralph si agita una sorta di « divination . . . that from such a plunge . . . he might possibly not emerge undamaged — or even . . . not emerge at all ». Si infittiscono le pause sospese, i momenti quasi visionari. Arrivato al *sancta sanctorum* della casa, di fronte al misterioso ritratto di un giovane che distoglie il capo¹⁸, Ralph ha l'impressione quasi allucinata che quel ritratto viva: nell'oscurità della notte, a lume di candela, quasi a ricompensarlo della lunga « vigilia » di iniziazione, la figura di quel giovane vive infatti per lui, gli presenta il volto, in cui Ralph riconosce il proprio stesso volto: « The young man above the mantel, the young man brown-haired, pale, erect, with the high-collared dark blue coat, the young man revealed, responsible, conscious, quite shining out of the darkness, presented him the face he had prayed to reward his vigil; but the face — miracle of miracles, yes — confounded him as his own ». (pp. 87-8).

La possibilità vagheggiata da Ralph si è fatta realtà — realtà spettrale e sovranaturale: con il suo *alter ego* vissuto nel 1820 Ralph scambia quindi la propria personalità, e si accinge a vivere al suo posto nel passato. Ma dei termini di questo scambio e di questo trapasso nulla è detto, secondo il principio esplicitamente avanzato da James nei *Notebooks*; nulla è detto della fantastica sostituzione di persona, del patto che

18. Secondo OSCAR CARGILL, *op. cit.*, p. 488, l'idea del ritratto vivente deriva da *The Castle of Otranto* (1764) di Horace Walpole; nello « scenario » del romanzo *Sir Cantopher* è caratterizzato come un « little Horace Walpole man », benché non sembri che un personaggio simile esista nel romanzo suddetto. — Sarebbe troppo lungo ricordare qui i molti racconti e romanzi nei quali James sfrutta il motivo del ritratto; fra quelli recenti, si ricordi il già citato « The Tone of Time » (1900). James si dilunga sulla funzione ed il significato tematico che avrebbe attribuito al ritratto nella parte centrale di *The Sense of the Past* nelle pagine 344-348 dello « scenario », *cit.* — Il motivo del misterioso e quasi spettrale « Holy of Holies » della casa si ritrova, fra l'altro, in « The Aspern Papers » (1888) e in « The Birthplace » (1903).

la sigilla, del tuffo nel passato, secondo un altro tipico principio del James ultima maniera, che affida spesso allo « scenario » del libro l'enunciazione e la spiegazione dei fatti e dei particolari, limitandosi poi a dare nel libro stesso il senso o i risultati dei fatti precedentemente enunciati. Il lettore che non conosca lo scenario è così volutamente costretto a destreggiarsi in un dedalo di possibili interpretazioni ed ambiguità, coinvolto in un'operazione di graduale scoperta del significato. Si tratta di un peculiare processo « astrattivo », che andrebbe più compiutamente analizzato (opera chiaramente anche nel caso di *The Ambassadors*, di cui pure conserviamo un ampio scenario), e che in *The Sense of the Past* sembra consapevolmente portato all'estremo.

Dopo lo *shock of recognition* di Ralph, noi lo rivediamo infatti a colloquio con l'Ambasciatore, occupato in una sorta di confessione laica e mondana, che richiama all'autore stesso la confessione ricercata da Hilda nel *Marble Faun* di Hawthorne. Codesta confessione di Ralph, condotta sul principio della scena drammatica ma pur sempre ricondotta al punto di vista del protagonista (« the very law of my procedure here is to show what is passing in his excellency's mind only through Ralph's detection and interpretation, Ralph's own expression of it », p. 292), è per Ralph un modo di comunicare al mondo il suo segreto, di lasciare una traccia prima di immergersi nel passato; per l'autore è invece il mezzo di offrire il *minimo* di informazione necessaria, sottoponendola al tempo stesso al vaglio del cauto scetticismo dell'Ambasciatore (che James modellava sulla figura di James Russell Lowell).

Ralph non è più se stesso, avendo scambiato periodo e personalità con il predecessore, interessato al Futuro come Ralph lo è del Passato; ma teme egli stesso inconsciamente per l'enormità del fatto e per il possibile risultato dell'esperienza che si appresta a compiere. Un'esperienza che a questo punto rivela tutta la sua complessità di piani temporali, di dislocazione sul filo terribile del tempo. « I've brought him, I've given him, I've introduced him to, the Future », annuncia Ralph; e gli è stato possibile perché lui è, per l'altro, il Futuro: « Why,

I am the Future. The Future, that is, for him; which means the Present, don't you see — ? » « *The Present, I see, for me!* », replica l'Ambasciatore (p. 104).

Ma non è nemmeno così semplice: com'è subito chiaro da quanto avviene nel Libro IV, il passato stesso in cui si ritrova Ralph rientrando nella casa del mistero, e in cui egli vive ora come fosse il presente, cela ostinatamente almeno una parte dei suoi segreti. In esso Ralph si trova drammaticamente a dover *indovinare* momento per momento il corso della propria condotta. Deve vivere cioè non già in un passato conosciuto, e nemmeno in un placido e scorrevole presente, ma in un tempo astratto ed irreali che deve di volta in volta scoprire. Vive in quello che crede il passato ignorandone i fatti, costretto allo sforzo di ricostruirlo nel mentre lo vive — libero di scegliere le proprie mosse in una situazione che è prefissata, già avvenuta.

È una complicazione di non poco conto (come avverte James stesso nello scenario), che spiega forse come lo scrittore abbandonasse l'idea di seguire contemporaneamente anche le avventure del giovane « trasportato » dal 1820 al 1910. Ma è anche un tocco geniale, che viene a costituire il vero motivo di angoscia di Ralph in un passato che non conosce pienamente e sembra ad ogni momento tradirlo. E viene a costituire il vero motivo d'angoscia grazie al fatto che (o proprio perché) Ralph è il centro di consapevolezza. Essendo infatti Ralph, com'è nella natura del principio, un *centre of consciousness* limitato, è proprio tale limitatezza ad essere fonte della sua angustia, del suo *predicament* particolare, del suo dramma. Ancora una volta, come già in *The Sacred Fount*, il principio tecnico scelto è origine della complicatezza stessa della vicenda: tanto più complessa in *The Sense of the Past*, in quanto il centro di consapevolezza, diviso fra la consapevolezza di sé nel presente e nel passato¹⁹, riflette e registra la propria stessa anomala forma di esistenza in un tempo astratto che lo costringe, oltre a tutto, alla divinazione.

19. « The very beauty of the subject is in the fact of his at the same time watching himself, watching his success, criticising his failure, being both the other man and not the other man, being just sufficiently the

Nel passato in cui si ritrova, Ralph intuisce di dover essere fidanzato di Miss Molly Midmore, accorgendosi che i necessari particolari della situazione « came to him . . . in the very nick of being wanted » (p. 121). Si tratta di un riconoscimento di quello che egli stesso definisce però — si badi alla parola — un *foretaste*²⁰; un riconoscimento di piccoli fatti (la morte del padre, il disappore, ora superato, fra le due famiglie, ecc.), che sulle prime determina in lui un senso di armonia e sicurezza, di esilarante consapevolezza (« he knew the flood of consciousness within him to raise its level », p. 125) che richiama quella dell'anonimo narratore di *The Sacred Fount*. « Knowing myself and yet being someone other — », si direbbe con le parole di T. S. Eliot nei *Four Quartets*; e talvolta, come nel caso di Eliot, « the words sufficed / To compel the recognition they preceded ».

Non solo Ralph « was in the actual free use of the whole succession of events, and only wanted these pages, page after page, turned for him » (pp. 125-6). Quand'anche si senta « lagging a little behind », ben presto arriva ad avvertire « even the sense of being, and in the gallantest way, *beforehand* with her » (p. 126: mio corsivo). È egli stesso a sopperire talvolta all'ignoranza altrui, a offrire « ispirazione ». L'esaltazione di scoperta (« Every question became answerable, in its turn, the moment it was touched »; « each improvisation, as he might fairly have called them all, gave way without fear to the brightening of further lights », p. 129 e p. 134) porta Ralph a successi di « legerdemain », come quando scopre di avere con sé la miniatura della fidanzata. Ma se la sua speranza è quella di trovare e di portare la pace, ben presto proprio quella sua

other, his prior, his own, self, not to be able to help living in that a bit too. Isn't it a part of what I call the beauty that this concomitant, this watchful and critical, living in his 'own' self inevitably grows and grows from a certain moment on? — », scriveva James nello scenario (p. 300).

20. « That he was to make love by every propriety, to Molly Midmore, and that he had in fact reached his goal on the very wings of that intention, this foretaste as of something rare had for days past hung about him like the scent of a flower persisting in life . . . » (p. 121).

dote di divinazione (e perciò di superiorità) sembra porlo in un falso rapporto con i personaggi del passato e a lungo andare (quel che più conta) con se stesso.

Ad ogni istante Ralph vibra per il senso d'un bisogno cui deve supplire o d'un'azzardata decisione da prendere; finché per la prima volta, significativamente a proposito dell'identità di Nan, la sorella minore della fidanzata, lo sprazzo di consapevolezza o di divinazione viene a mancare. Ora è per Ralph il momento di cogliere « as in the glimmer of a flash the measure of the wonders he had achieved, and getting it through this chill of the facility stayed » (p. 175). È il momento per lui di cogliere la miseria del suo stato abnorme; come specifica James stesso nello scenario:

Ralph has 'taken over' from the other party to his extraordinary arrangement certain indications that have been needed for starting the thing ... very considerably, very enormously assimilated. Enormous, however, as the assimilation may be, it is not absolutely perfect, and I don't exactly get out of this wavering margin, this occurrence of spots and moments, so to speak, where it falls short, just one of those effects of underlying distress, of sense of danger, as I comprehensively call them, which are of the finest essence of one's general intention? (p. 300)

Qui è l'inizio del suo *predicament* — nel fallo di consapevolezza, nell'impossibilità di scoprire ad ogni passo il cammino. Qui origina la sua angoscia nel passato, il suo timore di non rivedere il presente: da un'incapacità riconosciuta e sofferta di essere all'altezza del proprio ruolo, di agire cioè proiettato verso un futuro virtuale da scoprire ad ogni passo. James stesso parla nello scenario di un « quake in the dread of muchness », di uno sgomento di fronte al cumulo di possibilità; e nel mare delle possibilità sembra sul punto di naufragare Ralph, come già il narratore di *The Sacred Fount*. Giustamente pur fra tanti *misreadings*, Maxwell Geismar parla di un « psychological nightmare very close to *The Sacred Fount* », in cui il protagonista si illude di superare gli ostacoli con l'intelletto, alternando uno stato d'animo di falsa impotenza a quello di un

vero panico, ponendosi perciò egli stesso come « observer-manipulator », svantaggiato proprio dalla sua volontà di conoscenza²¹. Anche per Ralph, come per il narratore di *The Sacred Fount*, i personaggi « affected him as really hanging on his choice »; « It was as if he did precipitate wonders, at a given juncture, just by one shade of tone, a mere semiquaver . . . to surmount and surmount being exactly his affair, and success in it his inspiration » (p. 240). Il suo dramma sarebbe ancora una volta quello della volontà di conoscenza clusa, dell'insufficienza della fantasia di fronte alla realtà.

Ma, pur con gli ovvi addentellati, non si tratta qui di mera ripetizione. L'unico dei critici a cogliere infatti il senso più profondo del dramma di Ralph rimane F. O. Matthiessen: il quale insiste non solo sulla doppia consapevolezza di Ralph (di sé nel passato e di sé come presente) e sul carattere « astratto » di questi terrori, ma coglie il peso della tormentata proiezione di Ralph verso il futuro. In questo *tour de force*, avverte Matthiessen, si è portati a condividere « Ralph's excited consciousness of discovering, in the very nick of time, the reactions appropriate to the unforeseeable situations »; ma la chiave di tale atteggiamento viene giustamente ricondotta ad un'affermazione di A. R. Orage, secondo cui « James was in love with the next world, or the next state of consciousness; he was always exploring the borderland between the conscious and the superconscious »²². In questo senso, Ralph è vittima della propria « superconsciousness », che l'ha spinto nel passato e sostenuto nel suo processo di scoperta; ma che lo abbandona poi in uno stato di dolorosa frustrazione; che lo induce — o lo costringe — al tentativo ambizioso di *modificare* il passato.

21. Cfr. MAXWELL GEISMAR, *op. cit.*, pp. 426-430. — Rincesce che L. C. KNIGHTS nel suo brillante saggio « Henry James and the Trapped Spectator » (1938), ora in *Explorations*, Harmondsworth, 1964, pp. 162-175, non si avvalga dell'esempio di *The Sense of the Past*, che offrirebbe elementi quanto mai probanti per suffragare la sua tesi.

22. Cfr. F. O. MATTHIESSEN, *H. James: the Major Phase, cit.*, pp. 135-6, e *The James Family, cit.*, p. 592. L'affermazione di A. R. ORAGE si trova in *Readers and Writers*, 1922, p. 10.

Corteggiare « the next state of consciousness », come fa Ralph, è già vivere proiettati nel futuro; modificare il passato significa far violenza alle sue stesse intime ragioni, negarne in pratica la validità. La spinta in tal senso viene dal fatto che in Ralph comincia a predominare, a questo punto, il senso del suo io reale, l'io, per intenderci, del presente:

His divination and perception of *that* [il disagio altrui, specifica James] so affect and act upon him that little by little he begins to live more, to live most, and most uneasily in . . . his own, his prior self, and less, uneasily less, in his borrowed, his adventurous, that of his tremendous speculation, so to speak — rather than the other way round as has been the case at first. When his own, his original, conquers so much of the ground of that, then it is that. . . his anguish gets fuller possession of it. (p. 301)

It comes back to him, it comes over him, that he has freedom, and that his acting in independence, or at least acting with inevitability, has laid this trap for him — that he has deviated, and of necessity, from what would have happened in the other fellow's place and time. (p. 322)

Ritornando soprattutto se stesso, Ralph compromette non solo la sua capacità divinatoria (nonostante la visita di Sir Canthorper faccia notevolmente rivivere tale facoltà), ma assume il ruolo di salvatore per Nan, la sorella giovane di Molly, relegata in campagna e apparentemente destinata ad un matrimonio di convenienza. « He didn't *want* to back away — but he wanted again . . . to have a perch held out to him across the fall-away of familiar ground, long enough to be grasped without his moving » (p. 253), avverte James: e l'arrivo di Nan induce Ralph ad una « improvvisa serietà » di cavaliere errante e salvatore di donzelle, proprio perché in lei, significativamente, egli scopre non già (o non più) il fascino del passato, bensì una traccia di modernità. « ' Why she's modern, *modern!* ' he felt he was thinking — and it seemed to launch him with one puhs on an extraordinary sea » (p. 280). Il mare straordinario è ancora il mare del futuro e della possibilità.

L'uomo ritornato, quasi per forza di immaginazione, al passato, trova infatti il vero legame con chi abbia il senso della modernità. Il giovane inesperto che aveva officiato ai piedi di Aurora Coyne (la donna maestosa per il suo bagaglio di esperienza, la principessa cinquecentesca uscita da un quadro di Tiziano o del Veronese), conosciuta a sua volta un'esperienza più avventurosa d'ogni altra, inclina ora verso la giovane che — si noti — ricorda una Vergine di Van Eyck o di Memling, ed è figura di sofferenza. È vero che Ralph è pure attratto dal carattere fantasioso di Nan (« There were things in her of imagination . . . which might verily have matched with some of those, the shyer, the stranger, the as yet least embodied, that confusedly peopled his own », p. 282), e dal senso di comprensione che si stabilisce fra loro (« She sees — that is *he* sees that *she* sees », p. 310). Ma il risultato di tale sviluppo — rimasto purtroppo allo stadio di scenario, ché a questo punto si interrompe la stesura del libro — è evidente e significativo. Nel passato Ralph inconsapevolmente ricerca e ritrova il legame con il presente; dal passato vagheggiato come tale ha tratto solo motivo d'angoscia; costretto a proiettarsi di volta in volta verso il futuro, sceglie la via — che è piena sconfessione del suo entusiasmo iniziale — di modificare il passato. Ne modifica lo svolgimento — e cioè lo rifiuta come tale; e ne modifica lo svolgimento per potere infatti sfuggirgli.

Tale doveva essere infatti il rimprovero mosso a Ralph dal suo *alter ego*, riapparso nel passato per fargli capire come

he, Ralph, has done the other fellow a violence, has wronged the personality of the other fellow in *him*, in himself, Ralph, by depriving him of the indicated, the consonant union with the fine handsome desirable girl whom the 1820 man would perfectly and successfully have been in love with, and whom he would have kept all unalarmedly and unsuspectingly in love with him. Deviation, violation, practical treachery, in fact . . . aggravated moreover by the interest taken in, the community of feeling enjoyed with, the younger girl — for whom . . . the other fellow wouldn't have cared a jot. (p. 322)

È chiaro che in tal senso Ralph non ha vissuto veramente nel passato, se non per rifiutarlo; tant'è vero che James stesso era assalito da dubbi al riguardo, scrivendo più oltre che, se Ralph non ripete esattamente il passato, « where is definitely that Past, that made and achieved, that once living and enacted Past which is the field of his business? » (p. 341). Ma questo è esattamente il punto: nonostante i tentativi jamesiani di ricomporre una corrispondenza fra le azioni dei due personaggi nel passato, egli stesso afferma che Ralph « deflects in the midst of it, yes, by the uncontrollability of his modernism » (p. 341). Comunque la si metta, Ralph compie qualcosa di totalmente estraneo al concetto stesso di « passato »; non solo: da cavaliere errante salvatore di Nan, Ralph richiederà l'aiuto e accetterà il sacrificio della ragazza per poter ritornare al presente. La scelta drammatica, dato il suo amore per Nan, è se debba egli rinunciare per lei a ritornare nel presente, o se debba lei rinunciare al suo amore e alla salvezza che egli le porta, per liberarlo dal passato: e a prevalere sarebbe stato, significativamente, il bisogno di Ralph di ritornare al presente, con il conseguente sacrificio di Nan — e il totale fallimento, occorre aggiungere, della sua agognata esperienza nel passato.

Per concludere armonicamente la struttura « a scatole cinesi » del romanzo, un ultimo libro (« the solution of the solution ») ci avrebbe ripresentato Aurora Coyne, giunta a Londra dall'Ambasciatore, dopo un'« evoluzione psichica » che le ha fatto intuire la vicenda di Ralph, per salvare il protagonista nel mondo del presente così come Nan l'aveva salvato dal mondo del passato. James pensava dapprima ad una scena fra i due (che fosse il corrispettivo del Libro I); ma qui come altrove, a riconferma del suo procedimento « astrattivo », si faceva indurre dal ripensamento a immaginare come conclusione un « triumph of indirection »: un semplice colloquio fra Ralph e l'Ambasciatore, ritrovato sulla soglia della casa stregata, da cui il protagonista apprendeva l'arrivo di Aurora Coyne, annunciando semplicemente il desiderio di rivederla²³.

23. « A more ingenious stroke, surely, and to be made more minis-

* * *

A vincere la sfida o la scommessa iniziale sarebbe dunque stato Ralph (non più « the 'mere' person, the mere leader, of the intellectual life, the mere liver in a cultivated corner », p. 351). Ma l'esperienza centrale, il ritorno al passato, si concludeva evidentemente per lui con uno scacco ed una profonda delusione. Ciò sarebbe stato in parte dovuto, come in *The Sacred Fount*, all'eccesso di immaginazione ed intelletto del giovane; in parte alla « duplicità » della sua consapevolezza; in parte, ancora, al fatto che, come tipo particolare di *intelligent observer*, Ralph è chiaramente un manipolatore della propria (e altrui) esperienza. Un manipolatore che scegliendo di vivere nel passato, ma non possedendone tutti gli elementi, ne modifica poi, come si è visto, lo sviluppo, e si pone cioè al di fuori della situazione prefissata, per vivere (o far vivere a sè e a Nan) una forma di imprevedibile e innaturale futuro. Codesto sviluppo del tema è dunque anche dovuto al particolare tipo di « centro di consapevolezza » creato da James.

Rimane però, al di là di questa interessante complicazione tecnico-tematica, il problema del sorprendente significato che in tal modo acquista nel libro il motivo peculiarmente jamesiano del tema internazionale e del passato europeo contrapposto al presente americano. In *The Sense of the Past* i termini consueti di tale tematica sono chiaramente capovolti.

Non solo l'esperienza europea induce Aurora Coyne, all'inizio, a preferire e accettare l'America del presente, e a mettere in guardia Ralph contro l'esperienza europea; l'avventura di questo nel passato è totalmente negativa, e non soltanto per i motivi inerenti alla sua particolare situazione. Nonostante

trant to effect and to the kind of note of the strange that I want than the comparatively platitudinous direct *duo* between the parties! He has only to give us in advance all that the duo must and will consist of in order to leave us just where, or at least just *as*, we want! » (p. 358), scriveva James al riguardo; ed è forse la più esplicita enunciazione del suo metodo astrattivo e indiretto.

l'estatico pellegrinaggio appassionato di Ralph nel Libro II (composto però, si ricordi, nel 1900), l'Europa e il passato subiscono in *The Sense of the Past* una clamorosa sconfitta ed una denuncia esplicita. Il mondo del *romance* si trasforma in incubo, svela la propria inconsistenza e bruttura. Contrariamente al solito, nel fondamentale Libro IV, e più ancora nello scenario (composti nel 1914-15), James si sofferma volutamente su particolari sordidi e meschini dell'Europa e del passato europeo. Si pensi all'avidità appena mascherata dei Midmore per il denaro di Ralph, di cui si avvale scopertamente il cugino Perry; alla loro grettezza di « Tories » e al loro poco pulito passato; al loro ordine chiuso, in cui fin dall'inizio Ralph sente di soffocare. Si pensi al loro modo di trattare Nan, relegata a Drydown, alla discussione sugli usi matrimoniali europei, alla figura di Sir Cantopher, alla sospettosa limitatezza di Molly. Nello scenario James specificava che il fascino di Ralph era dato dalla sua raffinatezza di americano del 1910 (rispetto agli europei del 1820), dalla sua pulizia, dai suoi denti in ordine — con cui contrastano le condizioni materiali e spirituali degli europei; e si noti come generosità e disinteresse, lindura fisica e morale, alberghino soltanto, fra i Midmore, in Nan, l'unica a essere e scoprirsi « moderna ». A Nan, Ralph rivela esplicitamente « how poor a world she is stuck fast in compared with all the wonders and splendours that he is straining back to, and of which he now sees only the ripeness, richness, attraction and civilisation, the virtual perfection without a flaw » (pp. 337-8).

Il passato europeo dà qui in sostanza un senso di ristrettezza, di soffocazione e di sporco: l'esperienza di Ralph gli è utile soltanto in termini negativi. Se il passato, come avverte Sartre, è un valore esponenziale, il cui valore dipende cioè da quello che noi vi attribuiamo, in questo caso l'esponente è nullo ed il valore zero. O per lo meno, è assurdo, doloroso e agghiacciante smuovere gli spettri del passato e del possibile — qui come in « The Jolly Corner »: ma il passato e il possibile sono qui l'Europa, non già l'America.

Oltre alla semplice constatazione di fatto, occorre però

tentarne una spiegazione, che ricollegghi il libro al suo tempo e alla sua posizione nel canone jamesiano. Una spiegazione contingente è offerta da Oscar Cargill, secondo cui James avrebbe inteso reagire alla voga contemporanea per il romanzo storico, allo sfruttamento superficiale di temi storici tipico del periodo, con un attacco alla venerazione manierata del passato. Ed in effetti il suo romanzo non solo esula completamente da una ricostruzione di maniera del passato, ma sembra anzi assumere una posizione quasi antitetica a quella assunta pochi anni prima, riguardo al passato, da Henry Adams, in *The Education of Henry Adams* (1906)²⁴. Anche se non si può dire, con Stephen Spender, che James immaginasse una sua « macchina del tempo » sulla scia di H. G. Wells, è pur vero che, per certi versi, come ha avvertito Edmund Wilson, l'operazione che egli compie è simile a quella tentata da Mark Twain in *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889), benché Wilson, cui pure non sfugge il carattere « rivoluzionario » della presa di posizione di James, insista poi troppo sulla pretesa ambiguità del libro²⁵.

È più vero, semmai, come osserva Osborn Andreas, che James volesse esplorare « a beguiling but unsound escape mech-

24. Cfr. OSCAR CARGILL, *op. cit.*, cap. su *The Sense of the Past*, *passim*; cfr. anche OSBORN ANDREAS, *H. James and the Expanding Horizon*, Seattle, Univ. of Washington Press, 1948, p. 104, per il quale non si tratta di un romanzo « storico », bensì di una « story of contemporary people living in a contemporary world ».

25. Cfr. STEPHEN SPENDER, *The Destructive Element*, Philadelphia, 1953, p. 105; EDMUND WILSON, « The Ambiguity of H. James », ora in *The Triple Thinkers*, New York, 1948, p. 114: « Here the Jamesian ambiguity — scrive Wilson — serves an admirable artistic purpose. Is it the English of the past who are ghosts or the American himself who is only a dream? — will the moment come when they will vanish or will he himself cease to exist? And, as before, there is a question of James's own asking at the bottom of the ambiguity: Which is real — America or Europe? — a question which was apparently to be answered by the obstinate survival of the American in the teeth of the specters who would drag him back. (It is curious, by the way, to compare *The Sense of the Past* with Mark Twain's *Connecticut Yankee*: the two books have a good deal in common) ». — La seconda parte della citazione sembra più pertinente della prima: non appare mai che il giovane americano possa essere « semplicemente un sogno ».

anism » — ossia la romanticizzazione del passato: e in questo senso si potrebbe anche accettare il significato archetipo che attribuisce alla storia Northrop Frye, secondo cui si tratterebbe d'una variazione del periglioso viaggio del pellegrino nel corpo del mostro, ovvero nel labirinto, da cui è liberato grazie al sacrificio di una novella Arianna²⁶.

Il passato, l'Europa, come incubo, falso modo d'evasione, labirinto oscuro: il presente come salvezza che richiede sacrificio. La spiegazione più significativa e persuasiva si ritrova allora forse proprio all'interno della stessa evoluzione umana ed artistica di James. Già nel romanzo maggiore della *major phase*, in *The Golden Bowl* (1904), James aveva raggiunto una posizione equanime nella definizione del complesso rapporto Europa-America, risolvendola già, sul piano morale e del costume, in favore dell'America, vista come luogo di salvezza dalla corrotta complessità europea e sfondo di pacificazione. Nonostante il tono antiamericano di molti fra gli ultimi racconti, su cui insiste Leon Edel²⁷, la riscoperta cronachistica dell'America e del paesaggio americano in *The American Scene* (1907), pur con tutti i suoi motivi di irritazione, segna già una parziale riconciliazione con la patria abbandonata (e talvolta vilipesa). Riconciliazione che ha il suo coronamento, sul piano dell'idillio giovanile, nelle pagine incompiute dei ricordi autobiografici. *The Ivory Tower* affrontava proprio la più complessa e peculiare realtà dell'America, da cui James s'era volutamente tenuto fino allora lontano: la realtà del denaro, analizzata là dove

26. Cfr. OSBORN ANDREAS, *op. cit.*, p. 104; NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism*, Princeton U. P., 1957, p. 190: « in the most complex and elusive of the later stories of Henry James, *The Sense of the Past*, the same theme [il tema del periglioso viaggio nel labirinto e nel ventre del mostro] is used, the labyrinthine underworld being in this case a period of past time from which the hero is released by the sacrifice of a heroine, an Ariadne figure. In this story, as in many folktales, the motif of the two brothers connected by sympathetic magic of some sort is also employed ». — In questo caso sembra più pertinente la prima che non la seconda parte della citazione.

27. Cfr. LEON EDEL, introd. a *The Complete Tales of H. James, cit.*, vol. XII, pp. 7-9.

il denaro è prodotto (e non soltanto speso), dove influisce direttamente sugli animi e sulle coscienze.

Ritornato per l'abitudine della vecchiaia in Europa, col passare degli anni James si scopre — da vero artista — sempre più interessato al presente, o meglio ancora al futuro. Ed il futuro, per lui come per molti altri prima e dopo di lui, è l'immagine dell'America, riscattata ora e difesa nelle pagine di un libro che si intitola proprio, ironicamente, *The Sense of the Past*. Per usare una felice frase di W. D. Howells, anche James sembra accorgersi, a distanza di tempo dagli entusiasmi giovanili, che « in fact, the Past is everywhere like the cake in the proverb: you cannot enjoy and have it »²⁸. *Everywhere*: e qui in particolar modo in Europa. Assiduo corteggiatore del passato, James si accorge di non goderlo più, e non lo vuole 'più, lo rinnega; sembra volerne rifiutare il richiamo, denunciarne la voce sinistra di sirena ed il sottile inganno. Alla vigilia della morte, non teme di capovolgere la *allegiance* di un'intera vita, non può nascondere l'avvenuto riconoscimento dei valori del presente, e ne affida la celebrazione ad un'opera che, secondo le parole di Lyon Richardson, ci rende: « sadly aware of our loss of a complete masterpiece. It would surely have been, we feel, the greatest of ghost stories, with a thrill, a *frisson*, entirely new to literature . . . we have the extraordinary effect, not of a ghost from the past who haunts the present, but of a ghost from the present who goes to haunt the past, and who . . . comes to yearn with a passionate anguish of home-sickness to get back to the humane, familiar modern period out of the strangeness and horror of an age that is not his own »²⁹.

Possiamo per un momento ravvisarvi il riconoscimento finale di James. Che proprio in questo scorcio di mesi in cui lavorava a *The Sense of the Past*, alla vigilia della morte, James chiesse e ottenesse la cittadinanza britannica, sembra del resto confermare, per una ironia della sorte, questo assunto. Di

28. Cfr. W. D. HOWELLS, *Venetian Life*, Boston, 1880, p. 410.

29. Cfr. LYON N. RICHARDSON, introd. a *H. James: Representative Selections*, New York, 1941, p. XLIX.

fronte all'astensionismo bellico americano, James intendeva sì dimostrare concretamente la propria lealtà e partecipazione alla causa dell'Europa in guerra: ma era anche il suo primo, grande gesto di impegno e di speranza verso le ragioni del presente, di fiducia nelle possibilità del futuro.

SERGIO PEROSA