

GEORGE ELIOT E HENRY JAMES

With which mild memories thus stands out for me too the lively importance, that winter, of the arrival, from the first number, of the orange-covered earlier Cornhill — the thrill of each composing item of that first number especially recoverable in its intensity... For these appearances, these strong time marks in such stretches of production as that of Dickens, that of Thackeray, that of George Eliot, had in the first place simply a genial weight and force, and in the second a command of the permeable air and the collective sensibility, with which nothing since has begun to deserve comparison. They were enrichments of life...¹.

Ecco come Henry James rievoca, negli ultimi anni della sua vita, il primo, e forse più immediato, incontro con la grande scrittrice inglese che doveva avere una così profonda influenza su tutta la sua produzione letteraria. Nei suoi tardi scritti autobiografici, di sapore proustiano, egli tenta di ricostruire il disegno della sua passata esistenza, collocando ogni elemento al posto che gli è dovuto e ricercandone poi, nell'unità della composizione, l'autentico significato, e, in questo quadro di vita spirituale, la figura di George Eliot assume un eccezionale rilievo. Il problema dell'influsso di uno scrittore su un altro è sempre piuttosto complesso e si può facilmente venir trascinati, nell'entusiasmo della dimostrazione, a sopravvalutare certi elementi, a immaginare inesistenti affinità. È perciò importante sottolineare come in questo caso sia l'autore stes-

1. HENRY JAMES, *Autobiography*, ed. F. W. DUPEE, London 1956, p. 251 (il volume comprende i maggiori scritti autobiografici di James, *A Small Boy and Others*, del 1913; *Notes of a Son and Brother*, del 1914; *The Middle Years*, del 1917).

so ad assegnare, nel romanzo della propria vita, al personaggio della scrittrice un ruolo preminente, diverso da quello assunto da ogni altro scrittore e paragonabile solo a quello della cugina Minnie Temple: se infatti la morte di quest'ultima è, in *Notes of a Son and Brother*, posta da James a conclusione della sua giovinezza, la terza parte della sua autobiografia incompiuta, *The Middle Years*, che tratta degli anni della sua prima maturità, si apre con l'affettuosa, vibrante rievocazione delle due visite che egli fece alla Eliot e al suo compagno Lewes. Nel ricordo, l'incontro si carica per James di un significato tutto particolare; per rendersene conto, basterà confrontare la narrazione posteriore con il primo resoconto del grande avvenimento contenuto in una lettera al padre del 18 maggio, 1869.

The one marvel, as yet, of my stay, is having finally seen Mrs. Lewes... To begin with, she is magnificently ugly — deliciously hideous. She has a low forehead, a dull grey eye, a vast pendulous nose, a huge mouth... Now in this vast ugliness resides a most powerful beauty which, in a very few minutes, steals forth and charms the mind, so that you end as I ended, in falling in love with her. Yes, behold me, literally in love with this great horse-faced blue-stockings...²

L'atteggiamento scherzoso, e fin irriverente, maschera probabilmente una certa delusione per la futilità del tanto atteso colloquio con la grande donna, angustiata solo, al momento, per un malore improvviso del figlio. E l'enumerazione, che viene appresso, di tutte le qualità che egli riconosce alla scrittrice — *sagacity, sweetness, feminine dignity, conflicting shades of consciousness and simpleness* — è recitata quasi a correggere la crudezza della prima impressione. Nell'autobiografia James, seguendo la tecnica dei suoi romanzi, narra i due episodi — del primo e secondo incontro con i Lewes — arricchendoli del suo punto di vista. Nell'evocazione trapela ancora il disinganno e, in più, l'incapacità dell'entusiasta discepolo di comunicare

2. Citato da F. O. MATTHIESSEN in *The James Family*, New York 1948, p. 530.

con la donna Eliot³, ma, al tempo stesso si stabilisce il riconoscimento dell'importanza del suo debito verso la scrittrice:

... I now allow the vibration, as I have called it, all its play — quite as if I had been wronged even by my own hesitation as to whether to pick up my anecdote. That scruple wholly fades with the sense of how I must at the very time have foreseen that here was one of those associations that would determine in the far future an exquisite inability to revise it⁴.

E ancor di più s'intenderà lo spicco che la figura della Eliot assume nel quadro della vita di James se si considera che in questi « middle years » avviene la sua maturazione artistica. L'impronta della scrittrice sull'evoluzione dell'arte jamesiana è, del resto, riconosciuta dalla maggioranza dei critici, i quali, però, parlano di « derivazioni » in modo spesso generico e vago o tendono a limitare l'influenza della Eliot alle opere giovanili del romanziere americano⁵. Un'affermazione di que-

3. Si legga, a dimostrazione, il divertentissimo racconto della incredibile « gaffe » commessa, durante la seconda visita, da G. H. Lewes che rincorre il giovane autore per rendergli un libro lasciato in omaggio: « Our hosts hadn't so much as connected book with author, or author with visitor or visitor with anything... The vivid demonstration of one's failure to penetrate there ». (*Autobiography, cit.*, pp. 583-4).

4. *Autobiography, cit.*, p. 574.

5. Lo studio più importante su questo argomento è quello di F. R. LEAVIS, *The Great Tradition*, Londra 1948, in cui viene stabilita, nel romanzo inglese, una linea narrativa che va da J. Austen attraverso G. Eliot a H. James e J. Conrad: lo studio dell'influsso della romanziere su James viene però ristretto a un rapporto tra *Daniel Deronda* (per la parte che riguarda Gwendolen Harleth) e *The Portrait of a Lady* che non risulta troppo convincente e che risale forse ad uno studio meno noto, ma prezioso, di CORNELIA PULSIFER KELLEY, *The Early Development of Henry James*, Urbana 1930, la quale, seguendo nella sua ricerca un rigoroso criterio cronologico, si trovò ad accostare il famoso dialogo critico jamesiano su *Daniel Deronda* (1876) al primo grande romanzo dell'autore americano (1880).

I punti fondamentali del rapporto tra la Eliot e James vengono indicati anche da AGOSTINO LOMBARDO, nella prefazione a *L'arte del romanzo*, trad. di A. FABRIS, Milano 1959, attraverso l'esame della recensione a *Middlemarch* « preziosa... per quanto dice sulle eroine di G. Eliot, così simili a quelle dello stesso James... o per l'identificazione, che vi vien fatta, tra il moralista e

sto tipo si trova perfino nello studio di un lettore acuto come il Dupee. Egli scrive:

And it is significant of a good deal in his situation that the two writers, who were closest to his mind, were so dissimilar a pair as Hawthorne and Balzac. He was influenced by George Eliot — her heroines, her morality — but the other two represented something larger...⁶.

L'equivoco è indubbiamente favorito dallo svolgimento dell'opera critica dello stesso James: quasi tutti i saggi sulle opere della romanziera appartengono ai primi anni del suo tirocinio letterario: articoli spesso molto brevi, che conservano, tranne quelli su *Middlemarch* e *Daniel Deronda*, pur nella loro indubbia intelligenza, un tono di esercitazione letteraria, una fattura di tipo casalingo. Come afferma il Matthiessen, « about G. Eliot's books, H. James wrote more reviews than he devoted to any other author »⁷; pure non riuscirà mai a dare una valutazione completa della sua opera, né, dell'autrice, uno dei profili critici per i quali è meritamente famoso. Omissione facilmente spiegabile. Nella famiglia dei James — questa eccezionale tribù di intellettuali — si parlava spesso della scrittrice (nelle lettere tra il padre e i figli lontani il suo nome è spesso mescolato a piccoli episodi della vita quotidiana) e i suoi romanzi erano attesi con ansia, letti con attenzione, discussi, scambiati. Il giovane scrittore assorbì dunque, quasi senza rendersene conto, questa esperienza letteraria insieme con le sue prime esperienze di vita, la voce della romanziera inglese si fuse col coro delle voci familiari, le opere di lei si legano strettamente ad impressioni infantili: si veda, ad esempio, la stupita reazione dei James, e del piccolo Henry in particolare, al giu-

il romanziere... e, ancora, per il luogo assegnato, accanto all'elemento fantastico, a quello intellettuale, o per la ricerca, nel romanzo, di una misura, di una dimensione drammatica... ».

6. F. W. DUPEE, *Henry James*, New York 1951, p. 56.

7. F. O. MATTHIESSEN, *op. cit.*, p. 521.

dizio negativo espresso da alcuni conoscenti americani su *Adam Bede*:

I catch again the echo of their consternation in receiving it back with the remark that all attempt at an interest in such people, village carpenters and Methodist, had proved vain for that style of Anglo-Saxon; together with that of my own excited wonder about such other people, those of the style in question, those somehow prodigiously presented by so rare a delicacy, so proud a taste and made thus to irradiate a strange historic light⁸.

E s'intende perché, così penetrato dal mondo artistico della Eliot, James non riuscisse a mettersi, nei suoi riguardi, nella posizione distaccata del critico: la scrittrice sembra esercitare su lui un fascino cui non sa sottrarsi: accetta, infatti, di lei anche le opere meno convincenti e, se spesso il suo squisito senso artistico e l'innato buongusto lo spingeranno a condannare gli aspetti meno validi di qualche opera — quale, ad esempio, *The Spanish Gipsy* —, finirà poi sempre con una difesa del libro nel suo insieme, « production of a noble intellect, of a moral vision equally broad and deep », e « a noble literary performance »⁹.

James stesso, attribuisce alla Eliot l'importante funzione di « iniziatrice »:

It was by George Eliot's name that I was to go on knowing, was never to cease to know, a great treasure of beauty and humanity, of applied and achieved art . . .¹⁰.

F.W. Dupee afferma che « nor apart from Hawthorne, were there any American writers to whom he might look to speed his initiation . . . »¹¹.

8. HENRY JAMES, *Autobiography*, cit., p. 250.

9. HENRY JAMES, recensione a *The Spanish Gipsy*, in *The Nation*, 2 luglio 1868, ripubblicata in *Literary Reviews and Essays*, ed. A. MORDELL, New York 1957. Un'altra recensione a quest'opera fu pubblicata nell'ottobre dello stesso anno in *North American Review* (poi in H. JAMES, *Views and Reviews*, Boston 1908).

10. HENRY JAMES, *Autobiography*, cit., p. 574.

11. *Op. cit.*, p. 123.

Il mondo che si presentava agli occhi di Henry James era in effetti molto diverso da quello che aveva dato vita alle opere del Rinascimento Americano. Già il padre dello scrittore, Henry James senior, si era reso conto della diversità del suo ambiente da quello in cui suo nonno William aveva lavorato, realizzando la ricchezza della famiglia. « The rupture with my grand father's tradition and attitude was complete », dirà, ammettendo poi:

The bent of my nature is towards affection and thought rather than action. I love the fireside rather than the forum¹².

Il giovane Henry James trovava, negli scrittori della generazione precedente, i suoi stessi problemi, insoluti, e la stessa incapacità di aderire alla realtà, la tormentosa ricerca di un valore su cui appoggiarsi, di una fede. Anch'essi si erano volti all'Europa come alla terra promessa: un mondo costruito su misura per l'uomo, in cui le tradizioni, il passato costituivano una base meno instabile di quella che offriva loro la gigantesca crescita senza infanzia dell'America. Il viaggio in Europa aveva rappresentato per gli scrittori americani un pellegrinaggio obbligatorio che si era risolto però, nella maggior parte dei casi, in una delusione, come ci provano i diari di Hawthorne, di Melville, gli scritti di Mark Twain: per loro, la realtà europea era ancora più inafferrabile di quella americana. Anche il vecchio Henry James, pel desiderio che « his children's minds would not be dry and abstract but freshly and alertly perceptive », aveva condotto i figli nel Vecchio Mondo, giovanissimi ancora, « allowing them to absorb French and German and get a better sensuous education that they are likely to get here »¹³. Era indubbiamente utopistico pensare che il contatto superficiale con un mondo diverso potesse sanare una situazione che aveva radici tanto profonde, ma, certo, il giovane Henry fu molto più fortunato dei suoi predecessori e l'Europa riuscì a

12. F. O. MATTHIASSEN, *op. cit.*, p. 5.

13. *Ibid.*, p. 73.

parlargli attraverso le voci dei suoi più celebri scrittori. Ché se mai ci fu personaggio cui potessero adattarsi le parole con cui James definì Flaubert:

He was born a novelist, grew up, lived, died a novelist, breathing, feeling, thinking, speaking, performing every operation of life only as that devotary . . .¹⁴

questi fu lo stesso romanzicre americano. Tutta la vita gli arrivò filtrata attraverso la letteratura. A sua stessa ammissione, l'esperienza è:

. . . an immense sensibility, a kind of huge spiderweb of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every airborne particle in its tissue. It is the very atmosphere of the mind . . .¹⁵

e può quindi essere anche vicaria. « No directness of experience ever stirred for me »¹⁶, egli dichiara, confessando sovente un'incapacità a « vedere » la realtà coi propri occhi. In *Notes of a Son and Brother*, a proposito degli ecclesiastici, afferma:

They remained . . . for myself such creatures of pure hearsay that when late in my teens, and in particular after my twentieth year, I began to see them portrayed by George Eliot and Anthony Trollope, the effect was a disclosure of a new and romantic species¹⁷.

Il letterato James, vissuto in una società cosmopolita, sempre uguale a se stessa e priva di radici, scoprì nei romanzi della scrittrice inglese « that supreme sense of the vastness and variety of human life »¹⁸.

14. Nella prefazione a un'edizione di *Madame Bovary*, dal titolo « Gustave Flaubert », pubblicata poi in HENRY JAMES, *Notes on Novelists with Some Other Notes*, New York 1914. Può trovarsi in *The Art of Fiction*, Oxford 1948.

15. « The Art of Fiction », *Longman's Magazine*, 1884, poi in HENRY JAMES, *Partial Portraits*, London 1888. (Il saggio può trovarsi, tradotto in italiano, in *L'arte del romanzo*, cit.).

16. HENRY JAMES, *Autobiography*, cit., p. 338.

17. *Ibid.*, p. 338.

18. Nella recensione a *Middlemarch*, apparsa, senza indicazione del-

Nella recensione a *Middlemarch* scriverà:

At times they [i personaggi] seem to encumber the stage and to produce a rather ponderous mass of dialogue; but they add to the reader's impression of having walked in the Middlemarch lanes and listened to the Middlemarch accent¹⁹.

Basta leggere gli articoli di viaggio jamesiani per rendersi conto che il paesaggio, gli ambienti, i personaggi si animano solo quando il giovane Henry riesce ad evocare una presenza letteraria. Sono annotazioni fitte di richiami culturali: Lichfield è caratterizzata dalla « dreary provincial atmosphere », che tanto dispiaceva al dr. Johnson; a volte è il ricordo di Tennyson che dà colore a uno scorcio, o il richiamo a Shakespeare. Allo stesso modo tutto il Warwickshire si dispone armoniosamente in un tipico scenario eliottiano (« ... the country suggests in especial both the social and the natural scenery of *Middlemarch*. . .²⁰), tanto ben disegnato da giustificare da parte di James l'evocazione dei familiari personaggi della romanziera:

There must be many a genially perverse old Mr. Brooke there yet, and whether there are many Dorotheas or not, there must be many a well-featured and well-acred young country gentlemen of the pattern of Sir James Chettam . . .²¹,

e la bizzarra immagine di una moderna Gwendolen alla vista di un ben disposto gruppetto di giovani sportive:

I remembered George Eliot's Gwendolen and waited to see her step out of the muslin group; but she was not forthcoming, and it was plain that if lawn tennis had been invented in Gwendolen's

l'autore, in *Galaxy*, Marzo, 1873. Può trovarsi in *The Future of the Novel*, ed. LEON EDEL, New York 1956.

19. *Ibid.*

20. Nell'articolo «In Warwickshire», *Galaxy*, Nov. 1877, poi in HENRY JAMES, *Portrait of Places*, London 1883. Può trovarsi in *English Hours*, ed. A. LOWE, London 1905, p. 127.

21. *Ibid.*

day, this young lady would have captivated Mr. Grandcourt by her exploits with the racket . . .²².

Si potrebbe obiettare che, anche ammettendo la qualità tutta libresca e letteraria dell'« esperienza » di James, non si spiega perché l'ispirazione eliottiana abbia assunto un respiro diverso e più ampio che non quello, limitato nel tempo e ad aspetti particolari, di altri scrittori europei, quali Balzac o Zola o Turgenyev. Secondo Robert Le Clair, « what brought him close to the work of George Eliot was a basic resemblance to his own tendencies. Her plots were artificial, even clumsy, the conduct of her story slow, her style diffuse »²³. Anche se è lecito il dubbio su quelle che il Le Clair considera affinità tra i due scrittori, non si può non riconoscere tra George Eliot e Henry James una sostanziale somiglianza di interessi che doveva spingere il giovane americano a prediligere la romanziera. Anche il mondo in cui entrambi si erano rispettivamente formati era molto simile: due società in crisi dopo le gloriose realizzazioni delle epoche precedenti. E ambedue, delusi dal fallimento dei grandi ideali romantici, dal crollo dei miti, sentirono che il protagonista delle loro storie doveva essere non l'eroe, ma l'uomo e il loro argomento i casi della vita quotidiana.

George Eliot è esplicita:

There are few prophets in the world; few sublimely beautiful women; few heroes — I can't afford to give all my love and reverence to such rarities . . .²⁴,

22. *Ibid.*

23. ROBERT LE CLAIR, *Young Henry James*, New York 1955, p. 283. È curioso notare che H. James in una recensione giovanile a *Far from the Madding Crowd* rimprovera a Hardy questi stessi difetti, mettendolo proprio a contrasto con la Eliot.

24. Tutte le citazioni dalle opere di George Eliot sono tratte dalla edizione completa delle sue opere, in venticinque volumi, Boston 1907. I numeri che seguono indicano rispettivamente il volume e il capitolo. Qui, *Adam Bede*, II, 17.

e, concludendo *Middlemarch*, afferma:

... the growing good of the world is partly dependent on unhistoric acts; and that things are not so ill with you and me as they might have been, is half owing to the number who lived faithfully a hidden life, and rest in unvisited tombs²⁵.

I protagonisti dei suoi romanzi, uomini e donne, sono creature semplici, personaggi quotidiani; pure, nella loro faticosa ricerca di un ideale cui conformarsi, nella loro fedeltà a un codice morale, assumono una dimensione eroica. E James si sentirà attratto da questa realtà intrisa di grigiore, da questi studi di vita interiore. Anche per lui, come per George Eliot, il dramma è dentro l'individuo, non fuori di lui, la storia è quella che si svolge nelle coscienze dei protagonisti: la trama, il susseguirsi degli incidenti non è che una proiezione, il risultato di questa

L'interesse per la vita della coscienza aveva già trovato espressione nell'opera di Hawthorne, un'altra fondamentale presenza letteraria nell'arte jamesiana. Si veda quanto Howells, che fu di James critico e amico, scriveva a proposito della nuova tendenza letteraria che il giovane autore americano rappresentava:

The new school derives from Hawthorne and George Eliot rather than any others, but it studies human nature much more in its wonted aspects and finds its ethical and dramatic examples in the operation of lighter but not really less vital motives²⁶.

Ma in un punto almeno lo stimolo della Eliot pare più fecondo. Hawthorne scriveva dei « romances »: i suoi personaggi partecipavano ancora di una vita prodigiosa, ultraterrena; i problemi della coscienza umana, secondo tutta la tradizione letteraria americana dell'Ottocento, venivano esteriorizzati in

25. GEORGE ELIOT, *Middlemarch*, cit., XII, 87.

26. W. D. HOWELLS, « Henry James jr », *The Century*, Nov. 1882, XXV, p. 26. Nello stesso articolo Howells accosta anche Dorothea e Isabel Archer, che pure gli sembrano molto diverse, come « ... The most nobly imagined ... women in modern fiction ».

immagini fantastiche, proiettati in rappresentazioni simboliche; la romanziera inglese, al contrario, scriveva dei « novels », narrazioni di casi della vita reale in cui indaga i problemi e i pensieri di personaggi quotidiani.

E appunto « novels » scriverà anche James. Nella sua opera la presenza della Eliot è continua; e anche se a volte il James critico esprimerà delle riserve sull'arte della sua iniziatrice, il narratore cercherà, in tutta la sua carriera, di appropriarsi lo spirito eliottiano, dapprima in modo più appariscente, ricalcando situazioni, personaggi e perfino immagini, e infine nella sua essenza più profonda, ripetendo e approfondendo la stessa tematica morale.

Particolarmente interessante è la lettura delle recensioni di James alle opere della Eliot dal momento che, per James, la critica non è fine a se stessa ma uno strumento per impossessarsi maggiormente del suo mestiere.

La prima recensione di James a un'opera della Eliot, il *Felix Holt*, veniva pubblicata su *Nation* il 16 agosto 1866²⁷, ma non è difficile cogliere qualche battuta del colloquio tra la romanziera inglese ed il giovane autore americano sin dal 1864 (anno in cui va collocato l'inizio dell'attività letteraria di James, sia come critico che come scrittore) nelle prime goffe recensioni a romanzi contemporanei di minore impegno, il cui successo popolare non era certo proporzionato alle qualità artistiche. Nella recensione ad *Aurora Floyd* della Braddon, Henry James lamenta che il pubblico « reads nothing but novels, and yet reads neither George Eliot, George Sand, Thackeray nor Hawthorne. . . »²⁸. La citazione è rilevante perché indicativa dei modelli letterari che il giovane Henry si proponeva nel tormentoso periodo della nascita di una vocazione non ancora confermata. E benché James sia scrittore pudico e restio a palesarsi, pure, se si pongono accanto le sue critiche giovanili ed i primi racconti, non è difficile cogliere le tracce dell'angosciosa ricerca

27. Poi in HENRY JAMES, *Notes and Reviews*, Cambridge 1921.

28. In *Nation*, Nov. 9, 1865, poi in *Notes and Reviews*, cit.

di una tecnica narrativa: se si considera l'inesperienza che si rivela nel primo racconto *A Tragedy of Error*²⁹ — la sproporzione di taglio delle scene, la facilità a lasciarsi prendere la mano dal personaggio — è più comprensibile l'exasperata reazione alla lettura delle opere della Prescott e della Seemuller³⁰, in cui le parole « dullness » e « untruthfulness » risuonano come autoaccuse, e, come un consiglio rivolto a se stesso, l'esortazione a leggere Balzac, nei cui romanzi « each separate part is conducive to the general effect and this general effect has been studied, pondered, analyzed . . . »³¹.

In effetti, un più attento studio dei vari elementi, in vista dell'effetto generale, è riconoscibile nel racconto jamesiano contemporaneo a queste critiche, *The Story of a Year*³², in cui si nota anche una maggiore attenzione al dettaglio realistico, alla precisione storica. Quello della verità dell'opera narrativa è un altro grande problema del giovane esordiente che, come Balzac, intendeva essere un osservatore ed uno scrupoloso cronista della sua epoca. In che consista per James la verità di un romanzo, appare chiaro ove si legga la più tarda recensione a Trollope:

Mr. Trollope is a good observer, but is literally nothing else. He is apparently as incapable of disengaging an idea as of drawing an inference. All his incidents are, if we may so express it, empirical . . .³³.

Come l'azione, secondo James, non doveva nascere dalla semplice esposizione di una serie di avvenimenti, ma piut-

29. Apparso su *Continental Monthly*, 1864, ripubblicato nella edizione curata da LEON EDEL, *The Complete Tales of Henry James*, London 1962, vol. I.

30. Di cui recensisce rispettivamente *Azarion* (*North American Review*, Gen. 1865) e *Moods* (*North American Review*, Luglio 1865).

31. Nella recensione ad *Azarion*, *cit.*

32. In *Atlantic Monthly*, Marzo 1865, poi in *The Complete Tales of Henry James*, *cit.*, vol. *cit.*

33. In *North American Review*, Gen. 1865, poi in *Notes and Reviews*, *cit.*

tosto dalla evoluzione di una situazione morale, così anche la verità di una storia non dipendeva dall'accumulazione dei dettagli realistici, ma dalla coerenza con cui si raggruppavano intorno al nucleo centrale del romanzo³⁴.

La soluzione della sua prima crisi di scrittore doveva venirgli dalla lettura di un romanzo di George Eliot, *Felix Holt*, durante una lunga degenza a letto, a Swampscott, nel 1866. Per James fu un vero « shock of recognition »: in tutti i suoi ricordi autobiografici, l'episodio viene ricordato con accenti nostalgici, commossi:

... the memory of lying on my bed at Swampscott, and reading in ever so thrilled a state, G. Eliot's *Felix Holt*, just out... To read over the opening pages of *Felix Holt* makes even now the whole time, softly and shy, live again...³⁵.

Nella sua autobiografia, così consapevole, concluderà: « I had been conscious of absolutely needing it to work »³⁶.

La recensione si apre con un esplicito riconoscimento delle manchevolezze della Eliot narratrice sul piano formale, tecnico, tanto più significativo se si pensa che James ammetteva coraggiosamente di commettere gli stessi errori:

Her plots have always been artificial — clumsy artificial — the conduct of her story slow and her style diffuse... Her conclusions have been signally weak...³⁷.

34. In due racconti scritti in questo periodo *A Landscape Painter* e *A Day of Days* (rispettivamente apparsi in *Atlantic Monthly*, Feb. 1866 e *Galaxy*, Giugno 1866, poi in *The Complete Tales of Henry James*, cit., vol. cit.) che sono poveri di avvenimenti esterni e il cui centro d'interesse è nell'evoluzione degli stati d'animo dei protagonisti, James tenta la realizzazione pratica delle sue teorie: il risultato non dovette soddisfarlo se nessuno dei due racconti trovò posto nella raccolta del 1875, *A Passionate Pilgrim*.

35. In *The Notebooks of H. James*, ed. F. O. MATTHIESSEN and K. B. MURDOCH, New York 1961.

36. HENRY JAMES, *Autobiography*, cit., p. 171.

37. Nella recensione a *Felix Holt*, cit.

ma segue subito la trionfale scoperta di quei valori che possono far dimenticare questi difetti:

... the firm and elaborate delineation of individual character, that extensive human sympathy, that easy understanding of character at large, that familiarity with man, from which a novelist borrows his real inspiration...³⁸.

La lettura di *Felix Holt* gli fa relegare dunque in secondo piano tutti i problemi della costruzione narrativa e lo spinge a concentrare la sua attenzione sugli elementi che gli sono più congeniali: un più approfondito studio psicologico, la visione morale della vita che, in G. Eliot, gli appare come « the fruit of a great deal of culture, experience and resignation ». Lo colpisce anche il suo particolare tipo di realismo, che non consiste tanto in un minuto catalogo di particolari quanto piuttosto, come doveva poi teorizzare anche Conrad, nella sapiente resa di un'atmosfera, in una capacità coloristica. È invece deluso di non trovare nel romanzo un personaggio femminile convincente e conclude: « her heroines are all marked by a singular spiritual tenuity ». La creazione di un personaggio femminile valido aveva già cominciato ad essere una costante ossessione jamesiana, ma la scena e la letteratura americana non sembravano offrirgli modelli convincenti (ad eccezione dell'ancor indistinto influsso delle eroine hawthorniane). Le giovani protagoniste dei suoi racconti sono creature monodimensionali; o superficiali come Lizzie Crowe di *The Story of a Year*, o subdole come Miriam Quaterman di *A Landscape Painter* o sottilmente dispotiche e ambigualmente esperte come l'Adela Moore di *A Day of Days* e, in ogni caso, inquietanti, imprevedibili e lontane come dee³⁹.

Spinto dal desiderio, probabilmente, di ricercare nei romanzi della Eliot una protagonista che fosse quel « vessel of

38. *Ibid.*

39. A proposito delle eroine di questi primi racconti jamesiani si veda: GIORGIO MELCHIONI, « Il 'Déjeuner sur l'herbe' di H. James », in *Studi Americani*, n. 10, Roma 1964 e LEON EDEL, *The Untried Years*, London 1953, p. 264.

consciousness », che egli vagheggiava, James ripercorse attentamente tutta l'opera della scrittrice, concentrando poi in un lungo articolo⁴⁰ il risultato del suo appassionato esame: è curioso notare come, ancora una volta, egli non riuscisse a cogliere le infinite possibilità offerte dal personaggio di Maggie in *The Mill on the Floss* e concentrasse piuttosto la sua attenzione sulla frivola Hetty di *Adam Bede*; ma ancor più interessante è osservare come, in alcune digressioni, gli interessi del James narratore si sostituiscono in modo evidente a quelli del James critico:

In every novel the work is divided between the writer and the reader: but the writer makes the reader very much as he makes his characters⁴¹,

oppure:

I profoundly doubt whether the central object of a novel may successfully be a passionless creature⁴².

La lettura delle opere della Eliot non influisce immediatamente sugli scritti creativi di James⁴³, perché due fatti contribuiscono a far divergere la sua attenzione sul « romance »: l'attenta lettura delle opere di George Sand⁴⁴ e, più importante ancora, l'incontro con Howells, che gli ripropone il modello hawthorniano⁴⁵. Bisogna supporre comunque che James non

40 « The Novels of G. Eliot », *Atlantic Monthly*, Ott. 1866; poi in HENRY JAMES, *Views and Reviews*, Boston 1908.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

43. Si può notare soltanto un generico interesse ai personaggi piuttosto che agli incidenti della narrazione e una notevole somiglianza tra il protagonista di *Poor Richard* e Tito Melema (in *Romola*) per la loro istintiva e quasi inconscia disposizione alla menzogna.

44. Di cui recensisce *Englis e Mademoiselle Merquem* (*Nation*, 1868), e che appare spesso citata in altre recensioni di questo periodo, anche in contrapposizione a George Eliot.

45. Lo stesso Howells in *My Literary Passions* (New York 1895, cap. XXVI) afferma: « He [Hawthorne] was always dealing with the problems of evil, too, and I found a more potent charm in his more artistic handling

accettasse in pieno la formula di Howells se, come nota Cornelia Pulsifer Kelley⁴⁶ egli, pur contribuendo alla rivista da lui diretta, l'*Atlantic Monthly*, con racconti fantastici in cui l'influsso hawthorniano è evidente (*The Romance of Certain Old Clothes, De Grey: A Romance*), continua a scrivere per *Galaxy* storie realistiche, in cui insiste sullo studio psicologico dei caratteri e appare evidentemente preoccupato di costruire un personaggio valido (*A Problem, Osborne's Revenge*)⁴⁷.

Questo è comunque per il giovane James uno dei periodi di maggiore incertezza, di sperimentalismo creativo⁴⁸, « a much-mixed little time », come lo definirà egli stesso nella sua autobiografia: nei racconti si intrecciano e si moltiplicano, ancora ben individuabili nella rozza incastonatura, gli influssi letterari più diversi⁴⁹.

of it than I found in George Eliot. Of course, I, then, preferred the region of pure romance where he liked to place his action...».

46. *Op. cit.*, p. 232.

47. Tutti questi racconti si possono trovare in *The Complete Tales of Henry James*, *cit.*, vol. *cit.*

48. Un'eco delle sue preoccupazioni e incertezze creative è riconoscibile anche nei due articoli che egli dedica al poema *The Spanish Gypsy* della Eliot (*cit.*): trascurando gli elementi formali della poesia, egli indulge a continue divagazioni su quelli che sono i suoi problemi di narratore: la differenza tra 'novel' e 'romance': «... we may say of it [the romance], comparing it to the novel, that it carries much farther than compromise with reality which is the basis of all imaginative writing»; lo studio delle « patient, drearily vigilant lives of women ». Nei riguardi del personaggio femminile, Fedalma, c'è, ad esempio, un curioso mutamento di giudizio: nel primo articolo, in cui l'accento batte sulla passione, sulle ragioni del cuore, a causa dell'influsso della lettura della Sand, la giovane zingara è « a radiant figure... finely nurtured, deep-souled, double-natured », mentre nel secondo, in cui l'interesse è di nuovo incentrato sul problema morale, ella è « very neat-being a failure ».

49. Oltre all'influsso di Hawthorne e quello di Turgenev, è rilevante quello degli scrittori francesi: la Sand è poi Stendhal, Gautier, Balzac, Musset, Mérimée. Si veda, su questo argomento, A. FABRIS, *James e la Francia*, di prossima pubblicazione.

Di particolare interesse per lo studio di alcuni racconti di questo periodo, gli scritti di A. LOMBARDO, « Henry James, 'The American', e il mito di Otello », sugli influssi shakespeariani in James e di G. MELCHIONI, « Browning e James », ambedue pubblicati in *Friendship's Garland, Essays presented to Mario Praz*, Roma 1966.

Anche questa volta, come già nel 1866, è la lettura di un romanzo della Eliot, *Middlemarch* (pubblicato a puntate dal dicembre 1871 al dicembre 1872), a risolvere la crisi di James: egli è subito attratto dal personaggio di Dorothea Brooke, che per l'« hereditary strain of Puritan energy », la severa coscienza morale e un certo donchisciottesco idealismo, era molto vicino al tipo di giovane donna americana, « heiress of all the ages », di cui James aveva una conoscenza sia diretta sia mediata attraverso i modelli letterari hawthorniani: d'altra parte l'aura di regalità che le veniva attribuita⁵⁰, non la rendeva troppo diversa dalle giovani dee di cui egli aveva finora abbozzato, con una certa goffaggine, il ritratto. La recensione di James è entusiastica⁵¹: egli intuisce l'importanza del romanzo nello sviluppo della narrativa inglese (« . . . It sets a limit . . . to the development of the old-fashioned English novel . . . »), e la grandezza dell'autrice (« . . . George Eliot seems to us among the English romancers to stand alone. »), ma la sua attenzione si concentra sul personaggio femminile:

An ardent young girl, framed for a larger moral life than circumstance often affords, yearning for a motive for sustained effort and only wasting her ardor and soiling her wings against the meanness of opportunity⁵².

Ed egli si rammarica:

Dorothea's career is however but an episode and, though doubtless in intention, not distinctly enough in fact, the central one⁵³.

Appare già qui evidente il bisogno di mettere in luce un unico personaggio, lasciando gli altri a fare da sfondo in modo da

50. « It is pity she was not a queen », dice di lei Sir James Chettam (*Middlemarch*, cit., XII, 54); Will Ladislaw desidera da lei « a queenly recognition » (*Ibid.*, XIV, 22) e sin dal primo capitolo si legge che « Miss Brooke presided in her uncle's household, and did not at all dislike her new authority, with the homage which belonged to it ».

51. *Art. cit.*

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

ottenere « the great dramatic chiaroscuro »; quando, nelle prefazioni ai suoi romanzi, James ripercorrerà nel ricordo le tappe della sua fantasia creativa, insisterà sul problema di « collocare » il personaggio « al posto giusto » proprio riferendosi a quella Isabel Archer che è la più precisa e diretta derivazione della Dorothea eliottiana⁵⁴. Per giunta l'intuizione della « indefinable moral elevation » che caratterizza Dorothea gli fa riscoprire di colpo tutte le squisite creature che l'hanno preceduta: le Maggie, le Romola, le Dinah⁵⁵.

Ma la sensibilità del creatore riuscì ad intuire nel personaggio di Dorothea ancora maggiori possibilità di quanto non avesse saputo scoprirne la penetrazione del critico: ne è una prova il lungo racconto, scritto in questo stesso periodo, *Madame de Mauves*⁵⁶.

Il racconto, che è certo uno dei più interessanti della produzione jamesiana e fondamentale per la comprensione della sua tematica, appare quasi come una visualizzazione simbolica del dibattito critico dell'autore in questi anni, come la trasposizione in termini sensibili, in « chiare immagini visive », per usare un'espressione di T. S. Eliot, del contrasto tra il mondo della scrittrice inglese, governato dalle rigide regole della coscienza e quello più superficiale e brutale degli scrittori francesi, da Balzac (« He strikes us half the time as an extraordinary physical phenomenon . . . he had no natural fancy of morality », *Galaxy*, dic. 1875), ai Goncourt (« They represent the analysis of sensation raised to its highest power . . . », *Galaxy*, feb. 1876), a Zola (« the real for him means exclusively the unclean », *New York Tribune*, 13 maggio 1872)⁵⁷.

54. Si veda l'edizione italiana delle *Prefazioni*, a cura di A. Lombardo Venezia 1956, pp. 49-50.

55. Si veda anche la recensione a « The Legend of Jubal », apparsa nell'Ottobre del 1874 su *North American Review* (ripubblicata in *Views and Reviews*, cit.) in cui, parlando di Armgart, la unisce al gruppo di « magnificent generous women the Dinahs, the Maggies, the Romolas, the Dorotheas . . . ».

56. In *The Complete Tales of Henry James*, cit., vol. III.

57. La proiezione allegorica di problemi critici in forma narrativa non è certo eccezionale nell'opera jamesiana (si veda, ad esempio, anche il rac-

La protagonista, Euphemia de Clèves, che dichiara:

I have nothing on earth but a conscience, nothing but a dogged, clinging, inexpugnable conscience⁵⁸,

viene deliberatamente contrapposta al corrotto ambiente francese rappresentato da suo marito, « an unclean Frenchman », e dalla sua famiglia.

Oltre al suo rigoroso senso morale, Euphemia ha molti altri attributi di Dorothea, su cui è certamente esemplata. È innocente e romantica: l'eccesso di immaginazione la porta a idealizzare il suo futuro marito, facendole credere di riconoscere in lui « the hero of the young girl's romance made real »⁵⁹.

Seguendo il procedimento psicologico della romanziera, James sottolinea l'infantile romanticismo di questi ideali: se Dorothea ha « very childlike ideas about marriage », per cui « the really delightful marriage must be that where your husband was a sort of father, and could teach you even Hebrew, if you wished it »⁶⁰, Euphemia, altrettanto immatura, sogna « of marrying a title », « a son of the Crusaders », per il « romantic belief that the best birth is the guarantee of an ideal delicacy of feeling »⁶¹.

conto *Benvenuto*, che adombra il problema del rapporto America-Europa): *Madame de Mauves* potrebbe essere considerato come un precedente un po' rozzo di un'opera come *The Sacred Fount*, che SERGIO PEROSA, in un acuto saggio critico posto come prefazione all'edizione italiana del romanzo, definisce « un romanzo sul romanzo » (*La Fonte Sacra*, Venezia 1963, p. XI). Una ricerca in questo senso potrebbe estendersi a molte altre opere ed essere ampliata fino a spiegare anche l'uso di termini, espressioni ed immagini desunti dalla logica e dalla critica nel linguaggio del James più tardo: uso notato da Dorothea Krook nell'articolo « Principles and Method in the Later Works of Henry James », apparso in *The London Magazine* vol. I, 1954, pp. 55-70 (ripubblicato poi in appendice al suo volume *The Ordeal of Consciousness in Henry James*, Cambridge 1962).

58. *Cit.*, p. 171.

59. *Ibid.*, p. 135. Per Dorothea, anche Casaubon « was all she had first imagined him to be... » (*Middlemarch*, *cit.*, XII, 2).

60. *Middlemarch*, *cit.*, XIV, 1.

61. *Madame de Mauves*, *cit.*, p. 130.

Nonostante la differenza tra il dignitoso e pedante Casaubon ed il corrotto e frivolo M. de Mauves, ambedue le donne sono attratte da una stessa qualità: la maggiore esperienza e cultura. La stretta derivazione del racconto dal romanzo eliotiano si può cogliere in quegli attributi « quiet, grave and eminently distinguished », abbastanza incongrui se applicati a un personaggio come M. de Mauves, ma che riecheggiano quelli usati per Casaubon; ancor più rivelatrice è la precisazione che segue: « he spoke little, but his speeches, without being sententious, had a certain nobleness of tone »⁶², in cui James, con un procedimento che gli è proprio⁶³, si riferisce alla « sententiousness » caratteristica di Casaubon, ricordando, e modificando al tempo stesso, la fonte.

Parallelo è anche lo svolgimento della trama: ambedue le donne sono amaramente deluse dall'esperienza matrimoniale a cui si erano preparate con uguale scietà.

Dorothea's notions about marriage took their colour entirely from an exalted enthusiasm about the ends of life, an enthusiasm which was lit chiefly by its own fire and included neither the niceties of trousseau, the pattern of plate, nor even the sweet joys of the blooming Matron⁶⁴.

ed anche Euphemia:

... shrouded her vision of matrimony under a coronet in religious mystery. She was not of that type of young lady who is induced to declare that her husband must be six feet high and a little near-sighted, part his hair in the middle and have amber-lights in his beard⁶⁵;

62. *Ibid.*, p. 135.

63. A proposito di questa tecnica delle 'trasposizioni segrete' o dell'ancor più complesso « capovolgimento ironico delle situazioni », si veda G. MELCHIONI: « Il 'Déjeuner sur l'herbe' di Henry James », *cit.*, pp. 208-9.

64. *Middlemarch*, *cit.*, XII, 3.

65. *Madame de Mauves*, *cit.*, p. 130.

ambidue, sebbene incontrino il compagno ideale — Longmore per Euphemia, Will Ladislaw per Dorothea — rimangono fedeli alla promessa data e allontanano l'innamorato.

Tutti gli elementi eliottiani inseriti in questo racconto⁶⁶, sono poi evidenti in *The Portrait of a Lady*, in cui la protagonista è altrettanto romantica, il matrimonio ugualmente deludente e altrettanto deciso il rifiuto d'abbandonare il marito: se si pensa poi che in questo racconto, per la prima volta, il tema dell' 'innocenza' contrapposta alla 'esperienza' si configura in un rapporto matrimoniale ed è inserito in un contesto internazionale, non sarà difficile concludere che *Madame de Mauves* è una tappa essenziale del cammino che porta da *Middlemarch* al *Portrait*. Né è eccezionale che la stesura del romanzo avvenga con tanto ritardo rispetto alla sua prima concezione: a tutte le sue opere più impegnative James arriva dopo un lungo processo di assimilazione⁶⁷, (di cui è dato cogliere qualche momento nei saggi critici, nelle lettere, nelle discussioni con se stesso annotate sui diari) e solo dopo aver composto, particolare su particolare, le scene essenziali, su cui intende costruire l'architettura drammatica del romanzo⁶⁸, con una serie di abbozzi, di « prove d'autore », di tentativi, rivolti ad ottenere quello che secondo lui è il massimo risultato per uno scrittore: « to be as complete as possible — to make as perfect a work »⁶⁹. Nei romanzi che precedono il *Portrait* si ripetono, con sottili variazioni, scene e motivi che dovevano aver colpito la fantasia jamesiana.

66. Ripresa dalla Eliot è anche la tematica morale, di cui si avrà a parlare più estesamente in seguito, esaminando *The Portrait of a Lady*.

67. Dalla prima idea di *Wings of the Dove* alla sua stesura passano nove anni e dodici dalla prima annotazione dell'argomento alla pubblicazione di *The Golden Bowl*.

68. « Se osservo i miei personaggi abbastanza a lungo, li vedo comporsi, li vedo collocati... Com'essi appaiono e si muovono e parlano e si comportano nella scena che ho trovato per loro... questo è il mio resoconto di essi », *Le Prefazioni*, cit., p. 45.

69. HENRY JAMES, « The art of fiction », cit., p. 60.

Si veda, ad esempio, *Roderick Hudson*⁷⁰, il romanzo la cui stesura è quasi contemporanea a quella di *Madame de Mauves*, ma in cui le reminiscenze più evidenti sono dai letterati francesi, e da Hawthorne. La presenza della Eliot vi si può rintracciare oltre che nella somiglianza, per certi aspetti del carattere, di Roderick al personaggio di Tito Melema⁷¹ anche per la particolare funzione che Roma e l'atmosfera romana hanno nel romanzo. Uno dei punti di *Middlemarch* che doveva aver maggiormente interessato il giovane James, da poco reduce da un pellegrinaggio in Italia, era il lungo capitolo in cui Dorothea, in una galleria dei Musei Vaticani, medita per la prima volta, come poi farà Isabel nella famosa 'veglia', sul matrimonio.

Nella mente della giovane donna, il paesaggio romano, che ella osserva da una delle grandi finestre della galleria, è scabro, desolato, nemico, e le sembra quasi che rifletta l'aridità, il grigiore mentale di Casaubon e il suo fallimento matrimoniale:

Ruins and basilicas, palaces and *colossi*, set in the midst of a sordid present, where all that was living and warm-blooded

70. Le citazioni dalle opere di James sono tratte dal testo della Edizione di New York del 1907-9. Si indicheranno rispettivamente il volume e il capitolo da cui la citazione è tratta. Molti dei romanzi citati possono trovarsi, in versione italiana, nella edizione, a cura di A. LOMBARDO, di: HENRY JAMES, *Romanzi*, 6 voll., Firenze 1965-1967.

71. Come Tito, Roderick è incapace di operare coscientemente una scelta ed appare una docile vittima delle circostanze, come Tito ha una inconscia disposizione alla menzogna: Rowland stigmatizza il suo comportamento con parole che potrebbero esattamente applicarsi al personaggio eliottiano: « You have never chosen, I say; you have been afraid to choose. You have never really looked at it and seen that it was hideous, and yet said « No matter, I will brave the penalty, I will bear the shame! » You have closed your eyes, you have tried to stifle remembrance, to persuade yourself that you were not behaving so badly as you seemed to be, that there would be some way after all of doing what you liked and yet escaping trouble... » (*cit.*, I, 113). Lo stesso destino attende sia Tito che Roderick: ambedue, traditori degli affetti più cari e dei doveri più sacri, finiranno col perdere la donna che più sinceramente li ama.

È da notare che James considerava Tito « the best of G. E. 's young men » e sottolineava che « in Tito we have a picture of that depression of the moral tone by falsity and self-indulgence... » (« The novels of G. F. », *art. cit.*).

seemed sunk in the deep degeneracy of a superstition divorced from reverence... all this vast wreck of ambitious ideals, sensuous and spiritual... urged themselves on her with that ache belonging to a glut of confused ideas which check the flow of emotion⁷².

c, nella disperazione per l'improvviso crollo di tutti i suoi ideali, anche la città le sembra un simbolo di falsità e di morte:

...Rome, the city of visible history, where the past of a whole hemisphere seems moving in funeral procession with strange ancestral images and trophies gathered from afar...⁷³

e:

she had ended by oftenest choosing to dine out to the Campagna where she could feel alone... away from the oppressive masquerade of ages, in which her life too seemed to become a masque with enigmatical costumes...⁷⁴.

Lo stesso senso di estraneità prova, a Roma, Mary Garland, la fidanzata tradita da Roderick, che, come Dorothea, è « heretic about art ».

Is this what you call life? ... Saint Peter's — all this splendour, all Rome — pictures, ruins, statues, beggars, monks...⁷⁵.

Altrove⁷⁶, nel romanzo, Roma viene definita « this wicked, infectious, heathenish place »⁷⁷.

72. *Middlemarch*, cit., XII, 20.

73. *Ibid.*

74. *Ibid.*

75. *Roderick Hudson*, cit., I, 12.

76. *Ibid.* I, 13.

77. Questa visione di Roma è inconsueta nel giovane James che, nel '69, scriveva a suo padre: « At least — for the first time — I live!... *In fine* I have seen Rome and I shall go to bed a wiser man than I last rose — yesterday morning » (la lettera è del 30 ottobre 1869). Le stesse emozioni aveva attribuito a Nora in *Watch and Ward*: « It was as if she had bloomed into ripeness, into the sunshine of a great contentment: as if, fed by the sources of aesthetic delight, her nature had risen calmly to its allotted level » (a cura di L. EDEL, New York 1959, p. 160), che sarebbe ancora una prova

Rowland Mallet, che è segretamente innamorato di lei, la guiderà (come Will Ladislaw, Dorothea) alla comprensione della 'old and complex civilization' romana. Ambedue le eroine rivelano lo stesso desiderio di imparare (« Rowland felt that it was not amusement and sensation that she coveted, but knowledge — facts that she might noiselessly lay away piece by piece in the fragrant darkness of her serious mind, so that under this head at least she should not be a perfectly portionless bride »)⁷⁸ all'unico scopo di aiutare il marito; come Dorothea, anche Mary desidera dedicare la sua vita « not to her own ends, but to those of another whose life would be large and brilliant ». Altri paralleli si potrebbero trovare: i Musci Vaticani sono il luogo che le due fanciulle frequentano di preferenza, e, in particolare, la Galleria delle sculture che, tra l'altro, è anche il centro del romanzo hawthorniano, *The Marble Faun*, a James ben noto. Entrambe finiscono col comprendere la bellezza di Roma e alla fine le parole che Will usa per contrapporre al rigido codice morale di Dorothea un più umano concetto della felicità, « the best pity is to enjoy — when you can . . . »⁷⁹ sono riecheggiate da Mary:

della derivazione eliottiana di questa visione di Roma. L'«infectious Rome» è ancora al centro di un altro racconto jamesiano del 1878, *Daisy Miller*, che può considerarsi una delle tante «prove di autore» che hanno preceduto il *Portrait*: la 'mal aria' romana finisce qui con l'uccidere la giovinetta americana, che, per la sua innocenza e la sua coscienza morale, preannuncia Isabel Archer. È interessante notare che i tre racconti del '78 — i più vicini alla stesura del *Portrait* — ricordano, in qualche modo, il romanzo eliottiano: in *Longstaff's Marriage*, Roma è ancora una volta la «City of Rest», in cui Diana Belfield trova la morte, mentre in *An International Episode*, che ripropone il tema del conflitto tra l'innocente giovane americana e la civilizzata società europea, la protagonista, Bessie Alden, dichiara di essere un'appassionata lettrice di G. Eliot perchè « she knows about English society ». (Tutti questi racconti possono trovarsi in *The Complete Tales of Henry James*, cit., vol. IV. Sui rapporti di James con Roma e con l'Italia si veda il recentissimo libro di CRISTINA GIORCELLI, *Henry James e l'Italia*, Roma 1968).

78. *Roderick Hudson*, cit., I, 13.

79. *Middlemarch*, cit. XII, 23.

I used to think . . . that if any trouble came to me I would bear it like a stoic. But that was at home where things don't speak to us of enjoyment as they do here. Beauty stands here . . . and keeps saying that man was not made to suffer but to enjoy . . .⁸⁰.

L'episodio di Dorothea nei Musei Vaticani, particolarmente per quel che riguarda l'incontro con Will Ladislav e il suo amico pittore, Naumann, viene ripreso da James nel romanzo *Confidence*, la cui composizione precede di poco il *Portrait*. La posizione in cui Longville sorprende la giovane protagonista, Angela, è molto simile a quella di Dorothea: come l'eroina eliottiana ella è immobile e assorta: « She was motionless: it was almost as if she were standing there on purpose to be drawn »⁸¹; e il suo abbigliamento ricorda nel color grigio e nel taglio il « long cloak fastened at the neck » di Dorothea: « she wore a grey dress, fastened up, as was then the fashion . . . »⁸²; nella descrizione James riprende l'immagine usata da Naumann (« I think she looks almost what you call a Quaker . . . »): Angela infatti appare a Longmore « as a sort of transfigured Quakeress ». Ed infine anche la giovane americana rifiuterà di guardare lo schizzo che di lei ha fatto Longmore, come Dorothea il disegno del dilettante Ladislav⁸³.

Nello stesso atteggiamento della infelice Mrs. Casaubon di fronte all'Arianna, Osmond coglie Isabel, nella Galleria del

80. *Roderick Hudson, cit.*, I, 22.

81. *Confidence*, London 1927, pp. 6-7.

82. *Ibid.*

83. James ripete ancora una volta, in chiave ironica, l'episodio in *The Reverberator*, un romanzo del 1888, pieno di humour, che si pone volutamente a contrasto della produzione precedente (in una lettera quasi contemporanea a William, Henry scrive « . . . I am deadly weary of the whole international state of mind »). Due amici, il pittore Waterlow e Gaston de Probert, ammirando gli schizzi di Francie Dosson, vanno in estasi per le sue 'pictorial qualities': « The two young men, falling back upon their divan, broke into expressions of aesthetic rapture, declared that the girl had qualities — oh, but qualities and a charm of line. You would have gathered from their conversation (though as regards much of it only perhaps with the aid of a grammar and dictionary) that the young lady possessed plastic treasures of the highest order ». (London 1949, p. 69).

Campidoglio, dinanzi alla scultura del Gladiatore Morente, subito dopo ch'ella ha definitivamente allontanato Lord Warburton, e, nel Foro, quando « her thoughts . . . had wandered . . . to regions and objects more contemporaneous . . . from the Roman Past to her future »⁸⁴, ella è, come Dorothea, cieca alle statue che la circondano, « inwardly seeing the light of years to come. »⁸⁵. Anche in *The Portrait of a Lady* il paesaggio romano è partecipe delle emozioni di Isabel:

She had . . . taken old Rome into her confidence for, in a world of ruins, the ruin of her happiness, seemed a less unnatural catastrophe: she rested upon things that had crumbled for centuries and yet still were upright . . . so that as she sat in a sun-warmed angle on a winter's day or stood in a mouldy church to which no one came, she could almost smile at it and think of its smallness⁸⁶.

Ma l'influsso del romanzo inglese sulla prima grande opera jamesiana è ben più profondo e, certo, non riducibile alla ripresa di alcuni episodi. Già la prima annotazione della trama del romanzo ne stabilisce il tema con parole molto simili a quelle usate nella recensione a *Middlemarch*:

The idea of the whole thing is that the poor girl, who has dreamed of freedom and nobleness . . . finds herself in reality ground in the very mill of the conventional⁸⁷.

Non v'è dubbio, infatti, che James, pur desiderando di modellare la sua giovane protagonista sui tratti della cugina Minnie Temple, morta di recente (e che egli ritrovava in alcune eroine dei romanzi di Hawthorne e di Howells)⁸⁸, sentisse

84. *The Portrait of a Lady*, cit., III, 23.

85. *Ibid.*, III, 19.

86. *Ibid.*, IV, 49.

87. *The Notebooks of Henry James*, cit., p. 15.

88. In una recensione a *A Foregone Conclusion* di Howells (*Nation*, 7 Gen. 1875), James apprezza il personaggio di Florida Vervain, « the nervous emancipated young woman . . . equipped with a lovely face and an irritable moral consciousness . . . ».

però il bisogno di arricchire, di approfondire il personaggio. In una lettera a Grace Norton, aveva scritto:

Poor Minnie was essentially incomplete and I have attempted to make my young woman more rounded, more finished⁸⁹.

Nel romanzo la figura di Isabel Archer sembra adattarsi ai contorni della silhouette di Dorothea Brooke in modo perfetto e, per così dire, perfino fisico (al paragone di Mrs. Touchett, per cui Isabel è simile a « a Cimabue Madonna », corrisponde quello di Naumann che giudica Isabel « the most perfect young Madonna »). Anche Isabel ha « (a) mcagre knowledge, inflated ideals . . . a confidence at once innocent and dogmatic » e, per quanto « clear-sighted », rischia, come Dorothea, di scambiare della latta per il luccicante elmo di Mambrino⁹⁰: accanto ad entrambe viene posta, in funzione di Sancho, una sorella: per Isabel è la « practical » Lilian, per Dorothea, Celia (« Dorothea was usually spoken of as being remarkably clever, but with the addition that her sister Celia had more common sense »)⁹¹.

Parallelo è anche lo svolgimento della loro vicenda spirituale: come Mrs. Casaubon e Madame de Mauves anche Isabel giudica il suo futuro marito « quiet, clever, sensitive, distinguished », e, come loro, è attratta dalla sua superiorità intellettuale, dalla sensazione di legarsi ad un essere d'eccezione, « above the respectable average ».

Non che le due eroine manchino di generosità: sia Dorothea che Isabel si sposano convinte di non essere solo « taking, but giving »: la giovane americana porterà ad Osmond il denaro con cui potrà creare l'atmosfera di gusto e di eleganza che gli è indispensabile, mentre Dorothea si propone di essere, per Casaubon, una assistente intelligente e devota. In realtà, en-

89. Cito da F. O. MATTHIJSSEN, *Henry James: The Major Phase*, Oxford 1944, p. 71.

90. La citazione dall'opera di Cervantes è posta dalla Eliot, come motto, all'inizio del capitolo 2° di *Middlemarch*.

91. *Middlemarch*, cit., XII, 2.

trambe, senza rendersene conto, tendono solo a realizzare i loro ideali e non sono affatto immuni dal peccato che scopriranno, poi, con orrore, nei loro mariti.

Dorothea è dogmatica quanto Casaubon: per mantenere fede all'ideale immagine di sé che si è prefissa e non ammettere le sue debolezze, si nega i piaceri più innocenti; la particolare qualità del suo desiderio di rendersi utile all'umanità viene messa in luce quando, durante la sua prima visita alla sede del marito, scopre, con profonda e poco caritatevole disillusione che Lowick è un paese ricco:

... and in the next few minutes, her mind had glanced over the possibility, which she would have preferred, of finding that her home would be in a parish which had a larger share of the world misery, so that she might have had more active duties in it...⁹².

Allo stesso modo, anche se con un più sottile gioco d'immagini, James suggerisce in Isabel la presenza della stessa sensibilità che vizia la natura di Osmond: come lui, ella è una collezionista per cui egli rappresenta un acquisto prezioso: « he was fine . . . as one of the drawings in the long gallery above the bridge, at the Uffizi ». E del resto un inconsapevole gusto estetizzante l'aveva spinta a rifiutare Caspar Goodwood⁹³:

...she sometimes thought he would be rather nicer if he looked, for instance, a little differently. His jaw was too square and set and his figure too straight and stiff . . . Then she viewed with reserve a habit he had of dressing always in the same manner: it was not apparently that he wore the same clothes continually, for, on the contrary, his garments had a way of looking rather too new. But they all seemed of the same piece; the figure, the stuff was so drearily usual⁹⁴.

92. *Ibid.*, XII, 18.

93. Si noti che Dorothea respinge Sir James Chetam perchè lo ritiene incapace di realizzare imprese importanti.

94. *The Portrait of a Lady*, cit., III, 12.

E, in fondo, anche l'ideale di vita di questa giovane americana, (che appare, non senza significato, perfettamente inquadrata, agli occhi di Rosier, nella meravigliosa cornice voluta da Osmond: « framed in the gilded doorway . . . as the picture of a gracious lady »)⁹⁵ è « to renounce everything but Correggio! »⁹⁶.

A causa di questa tara nascosta, sia Dorothea sia Isabel finiscono con lo sposare un uomo che sembra loro la personificazione dei loro più riposti desideri. Ma Osmond, come Casaubon, non è che uno 'sterile dilettante', e identica è l'immagine che entrambi gli scrittori scelgono a visibile simbolo delle qualità spirituali dei due uomini: quella della loro casa, 'The Grange', a Lowick, è un edificio « of greenish stone, not ugly, but small-windowed and melancholy looking », con un'aria « of autumnal decline »; sinistro come il suo proprietario è Palazzo Roccanera: « a dark and massive structure . . . a kind of domestic fortress, which smelt of historic deeds, of crime and craft and violence . . . »⁹⁷.

L'immagine ritorna, in termini più drammatici, nelle dolorose riflessioni delle due giovani donne.

How was it that in the weeks since her marriage, she [Dorothea] had not distinctly observed but felt with a stifling depression, that the large vistas and wide fresh air which she had dreamed of finding in her husband's mind were replaced by ante-rooms and winding passages which seemed to lead nowhither?⁹⁸

È la domanda che Dorothea si pone nelle ore angosciose che seguono il primo litigio coniugale. Isabel la riecheggia nella desolata veglia in cui considera la sua vita passata:

But when . . . he led her into the mansion of his own abitation, then, then she had seen where she really was. She could live it over again, the incredulous terror with which she had taken the measure

95. *Ibid.*, IV, 37.

96. *Ibid.*, III, 24.

97. *Ibid.*, III, 24.

98. *Middlemarch*, cit., XII, 20.

of the dwelling. Between those four walls she had lived ever since; they were to surround her for the rest of her life. It was the house of darkness, the house of dumbness, the house of suffocation. Osmond's beautiful mind gave it neither light nor air; Osmond's beautiful mind, indeed, seemed to peep down from a small high window and mock her...⁹⁹.

In una conferenza dal titolo *James o le Ambiguità*, Mario Praz notava che l'infelicità della coppia Osmond-Isabel derivava da illusioni che « ciascuno dei due coniugi s'era fatto sul carattere dell'altro »¹⁰⁰: si potrebbe aggiungere che analoga è la consapevolezza da parte delle due donne di essere, anch'esse, responsabili del fallimento matrimoniale: entrambe si rendono conto di aver, più o meno consciamente, recitato una parte, di aver voluto apparire diverse.

Pateticamente, Casaubon aveva desiderato « a soft fence against the cold, shadowy, unapplausive audience of his life »¹⁰¹: ma si rende conto:

with sudden terror that this capacity for worshipping the right object might be replaced by presumption, this worship by the most exasperating of all criticism¹⁰².

Dorothea, dal canto suo, comprende di essere stata colpevole nel suggerirgli l'idea che nel matrimonio ella cercasse solo « the voluntary submission to a guide who would take her along the grandest path », nell'avergli promesso: « I will not trouble you too much; only when you are inclined to listen to me »¹⁰³.

99. *The Portrait of a Lady*, cit., IV, 42.

100. Praz aggiungeva che questo « era un tema squisitamente eliotiano... analizzato dalla romanziera vittoriana in *Middlemarch* ». Dello stesso autore si veda anche l'analisi dell'opera della Eliot in *La Crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze 1952.

101. *Middlemarch*, cit., XII, 20.

102. *Ibid.*, XII, 3.

103. Anche qui James ricalca fedelmente lo schema della Eliot nell'analisi psicologica di Osmond: in cui, come in Casaubon, l'orgoglio offeso provoca una reazione gelosa nei riguardi di un ancor improbabile rivale. James, sin

Simile è la delusione di Osmond e altrettanto lucida la reazione di Isabel. Osmond non riesce a sopportare che la capacità critica della moglie si rivolga contro di lui, « that she should turn the hot light of her disdain upon his own conception of things ». Isabel è cosciente, dal canto suo, di aver, volontariamente, contribuito a illuderlo sulla qualità della sua intelligenza:

...she had effaced herself, she had made herself small, pretending there was less of her than there really was,

e riconosce di aver perfino peccato d'ipocrisia, avendogli nascosto che:

she had too many ideas: she had more even than he had supposed, many more than she had expressed to him ...¹⁰⁴.

Ma un peccato assai più grave James imputa alla sua eroina, definendolo con un tipico termine eliottiano: *narrowness*. Nella ristrettezza della visione morale, per James, come per la Eliot, va ricercata la causa d'ogni errore; essere « narrow » significa essere disposti al male. Secondo la benevola opinione di Mr. Brooke, Casaubon è « a little narrow »¹⁰⁵, e la stessa Dorothea, quando Will Ladislaw le rimprovera la sua « too one-sided life », ammette che la sua colpa è di essere « very narrow »¹⁰⁶. E confessa a se stessa, quando ammette l'inconsistenza dei suoi ideali:

« Of course, my notions of usefulness must be narrow. I must learn new ways of helping people »¹⁰⁷.

dalla recensione a *Middlemarch* (*cit.*), dimostrò di aver colto questo particolare passaggio psicologico: « Mr. Casaubon, embittered by matrimonial disappointment takes refuge in vain jealousy of his wife's relation with an interesting young cousin ... ».

104. *The Portrait of a Lady*, *cit.*, IV, 42.

105. *Middlemarch*, *cit.*, XII, 9.

106. *Ibid.*, XIV, 30.

107. *Ibid.*, XIV, 9.

Il concetto della « narrowness » come colpa era stato subito intuito dal James critico, che configura in questo modo, nei *Notebooks*, il dramma matrimoniale di Isabel:

After a year or two of marriage, the antagonism between her nature and Osmond's comes out — the open opposition of a noble character and a narrow one¹⁰⁸.

Ma poi, nella più complessa caratterizzazione dei personaggi della sua opera, non mancherà di attribuire anche a Isabel questa segreta debolezza.

In ambedue i romanzi il concetto di ' narrowness ' è espresso con un sottile gioco d'immagini legato alla vista.

Dorothea ammette di essere « short-sighted »; a Will, che le rimprovera l'incapacità di sentire il fascino di Roma, ella adduce a giustificazione la « narrow experience of her girlhood », ed ammette:

« It is painful to be told that anything is very fine and not be able to feel that it is fine — something like being *blind*, while people talk of the sky »¹⁰⁹.

Nel momento in cui si renderà conto di aver sempre considerato con troppo distacco la modesta umanità che la circonda, Dorothea noterà che « she was not at ease in the *perspective* and chilliness of that height »¹¹⁰.

Anche Isabel sbaglierà perché, come dichiara Ralph, si propone non di « vuotare la coppa dell'esperienza », ma solo di « vedere con i suoi occhi ». La stessa frase ripete a proposito di Osmond: « I shall see Mr. Osmond for myself »: la limitatezza della sua visione non le permetterà poi di riconoscere il male nemmeno nel momento in cui vedrà Osmond e Madame Merle vicini, in salotto, in atteggiamento curiosamente confidenziale.

108. *Op. cit.*, p. 52.

109. *Middlemarch, cit.*, XIV, 22.

110. Un interessante studio delle immagini nell'opera eliotiana è quello di REVA STUMP, *Movement and Vision in George Eliot's Novels*, Seattle 1959.

Lo stesso concetto di « narrowness » si riflette anche nelle immagini in cui, per le due giovani donne, si concretizza la vita matrimoniale: Dorothea riconosce che:

having once embarked on your marital voyage, it is impossible not to be aware that you make no way and that, in fact you are exploring an enclosed basin ¹¹¹

mentre Isabel, nella sua consapevole veglia notturna, si rende conto che ella si sta dibattendo « in a blasted circle ».

Simili dunque lo svolgimento, l'evoluzione psicologica dei personaggi, la problematica morale, le immagini dei due romanzi ¹¹²; la fedeltà di James al modello eliottiano, si potrebbe aggiungere, è dimostrabile perfino con il procedimento matematico del ragionamento per assurdo: ché proprio i punti in cui *The Portrait of a Lady* si distacca da *Middlemarch* (il secondo matrimonio di Dorothea — la molteplicità dei protagonisti) sono quelli su cui, con più severità, si era appuntata la critica jamesiana:

Will she [Dorothea] or will she not marry Will Ladislaw? The question is relatively trivial...

e:

Dorothea was altogether too superb a heroine to be wasted; yet she plays a narrower part than the imagination of the reader demands... ¹¹³.

Errori che il James autore non poteva evitare di correggere.

111. *Middlemarch*, cit., XII, 20.

112. Un curioso dettaglio può valere a dimostrare la continua presenza del testo eliottiano nel *Portrait*. Da *Middlemarch* deriva anche il nome di Lord Warburton. William Warburton (1698-1779) è il vescovo, teologo e critico, di cui Casaubon sta studiando l'opera. Per chi conosca la meticolosità con cui James annotava nei suoi diari gli elenchi di nomi da attribuire ai suoi personaggi, il particolare non è irrilevante.

113. Nella recensione a *Middlemarch*, cit.

Nelle opere del James più maturo, quando la sua esperienza è più ricca e più ampio il numero delle sue letture, gli elementi che compongono il tessuto delle sue opere diventano indistinguibili nella mirabile fusione della creazione artistica anche se l'infusso eliottiano si può ancora intravedere in una serie di personaggi — da Hyacinth Robinson di *The Princess Casamassima* e Nick Dormer di *The Tragic Muse* a Merton Densher (*The Wings of the Dove*) e il Principe, protagonista di *The Golden Bowl* — i quali, per la loro debolezza, l'incapacità di prendere delle decisioni e la disposizione a mentire, anche a se stessi, sono reminiscenze di Tito Melema; e anche se la presenza di Dorothea è meno scoperta, ma riconoscibile, in Fleda Vetch di *The Spoils of Poynton*, in Milly Theale di *The Wings of the Dove* e perfino nell'ultimo grande personaggio femminile jamesiano, Rosanna di *The Ivory Tower*. Uno però tra i personaggi dei grandi romanzi jamesiani — Kate Croy di *The Wings of the Dove* — è certamente esemplato su una delle figure eliottiane che colpì, più di ogni altra, la fantasia del giovane americano, Gwendolen Harleth di *Daniel Deronda*.

Nel 1876 James aveva scritto su quel romanzo il lungo dialogo *Daniel Deronda, a Conversation*¹¹⁴, fra i più noti tra i suoi scritti critici, in cui, valendosi di tre diversi personaggi — Theodora, un'appassionata estimatrice della romanziera vittoriana, il cui nome è un chiaro anagramma di Dorothea, Pulcheria, una frivola lettrice di romanzi francesi e il giovane critico Costanzo che impersona lo stesso James — dà voce alle più contrastanti opinioni sul romanzo e riassume il suo pensiero sull'autrice; vi si ritrova perciò il riconoscimento della ricchezza del suo mondo fantastico « so vast, so much-embracing . . . », della sua capacità di 'sentire' la vita, della sua serietà morale, ma ci si rende conto che l'interesse dell'autore gravita particolarmente intorno al personaggio di Gwendolen, la giovane e sfortunata protagonista, che, spinta dal bisogno finanziario e da pressioni sociali, accetta un matrimonio sbagliato, pur sapendo

114. In *Atlantic Monthly*, dic. 1876, poi in HENRY JAMES, *Partial Portraits*, cit.

di distruggere così la vita di un'altra donna, e giunge poi, di errore in errore, quasi a commettere un delitto; la perdita dell'uomo che ama sarà la punizione del male commesso. Non è difficile riconoscere, nelle grandi linee della sua storia, qualche somiglianza con la vicenda di Kate Croy. Ella, in *The Wings of the Dove*, deve porsi quale vivente antitesi di Milly Theale, la Colomba, seconda e più sublime incarnazione di quella Minnie Temple, che già si era voluta rappresentare nell'Isabel del *Portrait*. James, nella prima annotazione sul romanzo nel diario del 1894, appare curiosamente preoccupato di accentuare, anche rispetto ad Isabel, le qualità positive della sua protagonista, di purificarla di tutto ciò che può essere 'trivial' o 'second-rate'; è particolarmente imbarazzato all'idea di un suo eventuale rapporto fisico con l'uomo di cui è innamorata, marito o amante:

... It has bothered me in thinking of the little picture — the idea of the physical possession ...¹¹⁵.

Questa è la genesi, quasi obbligata, della seconda figura femminile, «the other woman», che potrebbe essere «the mistress of the young man». Ma questo personaggio, nato come pura necessità di antitesi, subito «declines to enact itself save in terms of amplitude», come James dichiarerà nella prefazione al romanzo: la seconda annotazione sul diario, a distanza di soli quattro giorni¹¹⁶, è tutta accentrata su questa nuova figura, che diventa la 'fiancée' del giovane protagonista e il cui ruolo, nella trama, è già completamente definito.

Nel romanzo, James stabilisce anche visivamente la complementarità delle due protagoniste:

Certain aspects of the connexion of these young women show for us, such is the twilight that gathers about them, in the likeness of some dim scene in a Maeterlinck play; we have positively the image, in the delicate dusk, of the figures so associated and yet so

115. *The Notebooks of Henry James, cit.*, p. 170.

116. *Ibid.*, pp. 172-4.

opposed, so mutually watchful: that of the angular pale princess . . . mainly scared, mainly still . . . and that of the upright restless slow-circling lady of her court . . .¹¹⁷.

Modello del personaggio antitetico a Milly non poteva che essere quella Gwendolen Harleth, che James aveva già definito, nel dialogo, come « the perfect counterpart of Dorothea »¹¹⁸ e della cui complessa caratterizzazione era stato un così fervido ammiratore: « Gwendolen is a masterpiece. She is known, felt and presented, psychologically, altogether in the grand manner »¹¹⁹.

Significativo della presenza del romanzo eliottiano nella concezione di *The Wings of the Dove* è il fatto che James sottolinei subito in *Daniel Deronda* una situazione drammatica che a lui sembra particolarmente interessante e suscettibile di sviluppi:

It is a very interesting situation — that of a man with whom a beautiful woman in trouble falls in love and yet whose affections are so preoccupied that the most he can do for her in return is to enter kindly and sympathetically into her position, pity her and talk to her¹²⁰,

e che, in questa stessa situazione, egli ponga poi Merton Densher, il suo protagonista.

Come Gwendolen, Kate è bella e dotata di un indefinibile potere di seduzione¹²¹, entrambe sono eccezionalmente vitali, e la loro energia fisica si contrappone alla labile salute delle loro rivali; ambedue sono coraggiose: l'ideale di Gwendolen è « to be daring in speech and reckless in braving dangers, both mo-

117. *The Wings of the Dove*, cit., XX, 7, 3. (I numeri indicano, oltre il volume, il libro e il capitolo da cui la citazione è tratta).

118. *Daniel Deronda*, *A Conversation*, cit.

119. *Ibid.*

120. *Ibid.*

121. Gwendolen viene definita « a Lania beauty », mentre nel fascino di Kate vi sono « mysteries of which her friends were conscious ».

ral and physical »¹²², ed ella afferma: « I dread giving way »¹²³, così come Kate dichiara: « I'm a person, thank goodness, who can do what I don't like, »¹²⁴. Ma il più significativo elemento comune è che entrambe vengono valutate in termini economici¹²⁵. Kate ammette lucidamente riferendosi al padre e alla sorella: « My position's a value, a great value for them both . . . It's *the* value — the only they have. »¹²⁶; Gwendolen viene considerata da Mr. Gascoigne, suo tutore, come un buon investimento: egli spiegherà a sua moglie che « the girl is really worth some expense » perché « likely to make a brilliant marriage »¹²⁷.

Ambedue le protagoniste, all'inizio del romanzo, vengono poste di fronte al problema finanziario creato dalla rovina economica delle due famiglie, e ad entrambe viene concesso, dagli autori, un lungo capitolo iniziale di meditazioni, un 'a solo' teatrale; la scenografia è identica; esse passeggiano, irrequiete, in una stanza e, di tanto in tanto sostano davanti allo specchio, quasi che la contemplazione della loro immagine le riconforti. La descrizione di Gwendolen:

. . . Happening to be seated sideways before the long strip of mirror between her two windows she turned to look at herself . . . And even in this beginning of troubles, while for lack of anything else to do she sat gazing at her image in the growing light, her face gathered a complacency gradual as the cheerfulness of the morning . . .¹²⁸

è straordinariamente simile a quella di Kate:

She stared into the tarnished glass too hard indeed to be staring at her beauty alone . . . If she saw more things than her fine face

122. *Daniel Deronda*, cit., XV, 6.

123. *Ibid.*, cit. XX, 23.

124. *The Wings of the Dove*, cit., XX, 8, 3.

125. Per la definizione di Kate in termini economici si rimanda allo studio già citato di A. LOMBARDO, « H. James, 'The American' e il mito d'Otello » in cui viene indicato l'influsso shakespeariano sul linguaggio delle metafore che caratterizzano Kate.

126. *The Wings of the Dove*, cit., XX, 1, 2.

127. *Daniel Deronda*, cit., XV, 4.

128. *Ibid.*, XV, 2.

in the dull glass of her father's lodgings, she might have seen that after all she was not herself a fact in the collapse ¹²⁹ . . .

ed anche i loro pensieri procedono in modo identico. Esse si rendono conto di non sapere fare a meno dei beni materiali: secondo la definizione di sua madre, Gwendolen non è « meant for poverty », ed ella stessa comprende, quando le si prospetta il matrimonio con Grandcourt, che « the dignities, the luxuries, the power of doing a great deal of what she liked to do. . . took hold of her nature. . . » ¹³⁰, così come Kate è cosciente che « she didn't make for misery », anzi ha « a dire accessibility » all'apprezzamento della ricchezza; ed ammette che « she liked the charming quarters her aunt had assigned her — liked them literally more than she had in all her other days liked anything » ¹³¹. Per questa loro interna debolezza, le due fanciulle finiranno col commettere il primo grande errore. Entrambe fanno però quanto è in loro potere per cercare una via d'uscita: i deludenti, umilianti colloqui di Gwendolen con Herr Klesmer e Mr. Gascoigne, in cerca di una soluzione, trovano una simmetrica corrispondenza in quelli di Kate con suo padre e sua sorella, e la pressione sociale che viene esercitata sulle due è identica. Ma un'altra, più celata, tara le conduce ambedue al male: il desiderio di potenza. Per Kate è la dimostrazione a se stessa di essere in grado di « square Aunt Maud », per Gwendolen il trionfo della sua civetteria: « . . . impossible for Gwendolen not to feel some triumph in a tribute to her power ». Ed ambedue finiscono col subordinare l'amore alla loro volontà di potenza, ad usare il loro fascino fisico per raggiungere un loro egoistico scopo. Gwendolen, nel momento in cui Grandcourt le propone il matrimonio « was overcome . . . by the suffused sense that here, in this man's homage to her lay the rescue from helpless subjection to an oppressive lot » ¹³², e, per il fatto che subordina il suo cedimento al desiderio di

129. *The Wings of the Dove*, cit., XIX, 1, 7.

130. *Daniel Deronda*, cit., XV, 13.

131. *The Wings of the Dove*, cit., XIX, 1, 2.

132. *Daniel Deronda*, cit., XVI, 27.

Densher alla di lui obbedienza ai suoi diabolici piani, Kate finisce col corrompere e pervertire il genuino sentimento che a lui la lega e si dimostra, come Gwendolen, incapace di una generosa partecipazione ai sentimenti degli altri.

Ambedue sono infatti accomunate da quel più grave peccato di 'narrowness', da quella incapacità a vedere oltre se stesse, che già era stato imputato a Dorothea e Isabel. Gwendolen non riuscirà ad immedesimarsi nella sorte della infelice Mrs. Glansher; Kate negherà, impazientemente, a Milly ogni comprensione¹³³. James aveva già intuito in questa luce il personaggio di Gwendolen Harleth, nel suo dialogo critico:

'The universe forcing itself with a slow, inexorable pressure into a narrow, complacent, and yet, after all, extremely sensitive mind, . . . — that is Gwendolen's story'¹³⁴.

ed aveva precisato: « She is punished for being narrow and she is not allowed a chance to expand . . . ».

Con una specie di contrappasso dantesco, Gwendolen che è incapace di dividere i nobili sentimenti di Deronda riguardo alla causa del popolo ebreo, viene condannata a condurre, ormai per sempre, la sua ristretta esistenza lontana dall'unica persona che aveva saputo ammacstrarla a una visione più ampia della vita; a Kate, invece, James offre ancora, apparentemente, una possibilità di scelta; ma, benché la sua intelligenza le faccia acutamente intuire il cambiamento di Densher, la sua ristretta capacità di visione le impedirà la grande, quasi mistica rivelazione del bene, che Densher ha avuto.

Ed è importante notare che i personaggi che alle due eroine si contrappongono, sia nel romanzo della Eliot che in quello jamesiano, — Mirah e Daniel, Milly e Densher — per quanto diversi tra loro, sono accomunati proprio dalla capacità di una maggior ricchezza di visione, di una « larger life »: capacità

133. Si veda, ad esempio, il colloquio dopo la visita del dottore tra le due donne (XIX, 5, 4).

134. *Daniel Deronda, a Conversation, cit.*

che si acquista solo con una lunga dimestichezza col difficile esercizio della 'sympathy', una disposizione spirituale che va dalla possibilità di partecipare ai sentimenti degli altri a quella di stabilire, con essi, una intima unione, una sorta di affinità.

Sulla dialettica dei due termini — 'narrowness' e 'sympathy' — si articola infatti il mondo morale sia della Eliot che di James: ed è questa somiglianza del modo di porsi di fronte al problema morale che va visto il più importante e durevole segno dell'influsso della romanziera sull'autore americano. Il concetto della 'sympathy', su cui James vede sintonizzata tutta l'opera eliottiana (ed è infatti un termine che ritorna spesso in tutti i suoi scritti sull'autrice vittoriana, fin dalla prima recensione a *Felix Holt*: « an extensive human sympathy »), può, parallelamente, suggerire anche un modo di lettura dell'opera dello scrittore americano: se infatti, per James come per la romanziera inglese, la capacità di 'sympathy' è il segno distintivo delle anime elette — delle Dinah, delle Maggie, delle Dorothea come dei Rowland Mallett, dei Lambert Strether e delle Milly — è altrettanto vero che la mancanza di essa è un altro degli aspetti di quella 'narrowness', che caratterizza i personaggi negativi; l'estetismo, l'utilitarismo, l'erotismo che sono le tare di Osmond, di Madame Merle, di Roderick Hudson, di Kate Croy, di Amerigo e di Charlotte Stant, e che qualche volta macchiano anche le creature migliori, sono altrettante conseguenze di una fondamentale incomprensione e mancanza di rispetto per l'umanità. Sia per la Eliot che per James questo è un rigido criterio morale, che non sopporta trasgressioni: ed è questa la spiegazione della inequivocabile condanna finale dell'atteggiamento morale di personaggi in apparenza così nobili spiritualmente come Madame de Mauves e la giovane governante di *The Turn of the Screw*. Se infatti la prima, a causa della sua rigida incomprensione dovuta a uno spietato codice morale (e l'autore le fa pronunciare una frase chiaramente esplicativa: « I believe that if my conscience will prevent me from doing anything very base, it will effectually prevent me from

doing anything very fine »¹³⁵ provoca la morte del marito, anche l'ambigua protagonista di *The Turn of the Screw* finisce col causare la morte del piccolo Miles nel momento in cui, dimentica di ogni doverosa pietà per la sua umiliazione e la sua angoscia, si lascia, per un attimo, possedere dal proprio desiderio di conoscenza, dal cieco egoismo del successo: « I was infatuated — I was *blind* with victory . . . »¹³⁶ e cerca di estorcergli crudelmente, la confessione del suo rapporto con le potenze malefiche.

James deriva dalla Eliot anche la concezione che la capacità di 'sympathy' non è un dono naturale, un crisma, ma va ottenuta con una lunga preparazione, un continuo addestramento. Esempio fu per James il trattamento di Dorothea, in *Middlemarch*. Dopo una prima, istintiva reazione di protesta nel riconoscere il fallimento del suo matrimonio, ella si rende conto quasi subito della esistenza di una simile angoscia anche in suo marito: « There might be a sad consciousness in his life which made as great a need on his side, as on her own »¹³⁷. Dopo una lunga meditazione, con una faticosa disciplina delle sue emozioni e un elaborato esercizio delle facoltà immaginative (per cui ella deve cercare di dipingersi un Casaubon umiliato e dolente), simile alla tecnica della meditazione codificata nei manuali religiosi per il raggiungimento dell'estasi mistica:

... it cost her a litany of pictured sorrows and of silent cries that she might be the mercy for these sorrows — but the resolved submission did come . . .¹³⁸

Dorothea riesce infine a compiere il suo primo gesto di 'sympathy' accettando di prendere su di sè l'umiliazione di suo marito: e, dopo avergli chiesto il perdono:

... she felt something like the thankfulness that might well up in us if we had narrowly escaped hurting a lamed creature. She

135. *Madame de Mauves*, cit., p. 171.

136. *The Turn of the Screw*, cit. XII, 24, p. 273.

137. *Middlemarch*, cit., XII, 20.

138. *Ibid.*, XIII, 42.

put her hand into her husband's and they went along the broad corridor together¹³⁹.

Da questo momento, la presenza di Dorothea sarà benefica per tutti: per Casaubon, per Lydgate (che le dichiara: « Everything seems more bearable since I have talked to you »), per Rosamond, il cui sforzo per migliorare è « a reflex of her own (Dorothea's) energy ».

James aveva dovuto porsi, con particolare angoscia, il problema del modo di sfuggire al chiuso cerchio dell'egoismo individuale, problema che gli derivava dalla tradizione letteraria americana (l'incapacità di accostarsi all'umanità era stato il peccato degli eroi di Hawthorne e di Melville) e dalla stessa familiare voce del padre che, in *The nature of evil*, aveva scritto: « we need never fear not to be good enough if we were only social enough » e, in uno scritto seguente, *Society*, aveva ripetuto: « evil springs wholly from having self-consciousness instead of social consciousness »¹⁴⁰; la scrittrice vittoriana doveva suggerirgliene una soluzione.

Qualche elemento del processo psicologico di Dorothea si trova infatti già nello studio della maturazione di Isabel. Anch'ella, con un doloroso sforzo, riesce a comprendere la posizione di suo marito¹⁴¹ e a conformarvisi fino ad accettare il suo punto di vista sul matrimonio « I Take our marriage seriously . . . for me we are indissolubly united »¹⁴² egli le aveva detto. Ed ella riconferma:

... marriage meant that a woman should cleave to the man with whom she had stood at the altar¹⁴³.

139. *Ibid.* XIII, 42.

140. Cito da F. O. MATTHIESSEN, *Henry James: The Major Phase*, cit., p. 57.

141. « It came over her that in his wishes to preserve appearances he was, after all, sincere, and that this, as far as it went, was a merit » (IV, 51).

142. *The Portrait of a Lady*, cit. IV, 51.

143. *Ibid.*

D'ora in avanti il suo contatto con gli altri sarà più immediato, più ricco; basti, come esempio, il lungo colloquio con Ralph, a cui la leggerà, nel momento della morte, una affinità espressa in termini quasi carnali.

Ma l'eroina, più di ogni altra simile a Dorothea in questa faticosa conquista della capacità di « sympathy », è forse Maggie Verver, la protagonista di *The Golden Bowl*, il più complesso, probabilmente, dei personaggi femminili di James. Ella viene subito definita, da Charlotte Stant, come una creatura dotata di eccezionale gentilezza spirituale:

« She lets everything go but her own disposition to be kind to you . . . »¹⁴⁴.

Per questo, nel momento in cui ha l'intuizione del tradimento, della « thing hideously behind, behind so much trusted, so much pretended nobleness, cleverness, tenderness », ella, vincendo l'istintiva tentazione di denunciare il Principe e Charlotte, decide « to spare them » perché si rende conto che è essenziale — e a lei allo stesso modo che a loro — che resti inalterato il loro fascino, la loro 'personal serenity', e 'incomparable superiority': per questa sua infinita partecipazione alle loro vite, per questa lucida intuizione di un destino comune ella sente di dover sopportare, da sola, il male di tutti:

to charge herself with it as the scapegoat of old, of whom she had once seen a terrible picture, had been charged with the sins of the people and had gone forth into the desert . . .¹⁴⁵.

Annullando costantemente il suo 'io', nella continua attenzione ai sentimenti degli altri, nella comprensione delle loro 'posizioni', Maggie riesce infine a restaurare quell'ordine che è necessario alla vita di tutti. Si veda, ad esempio, la scena

¹⁴⁴. *The Golden Bowl*, cit., XXIII, 1, 5.

¹⁴⁵. *Ibid.*, XXIV, 3, 2. Il riferimento è al famoso dipinto *The Scapegoat* di W. Holman Hunt (1827-1910) esposto per la prima volta nel 1856 alla Royal Academy.

in cui, già consapevole di aver vinto, ella fa sua l'umiliazione di Charlotte Stant.

« You recognise that you have failed? », asked Charlotte from the threshold.

She made up her mind.

« I've failed », she sounded out before Charlotte, having given her time, walked away. She watched her, splendid and erect, float down the long vista; then she sank upon a seat. Yes she had done all ¹⁴⁶.

Ancor più drammatico è il momento in cui Maggie prevede, con orrore, la confessione del marito e decide di dividere la sua colpa e la sua vergogna:

What instantly rose for her . . . was the sense that she must strike in as waiting for a confession. This, in turn, charged her with a new horror; if that was her proper payment, she would go without money . . . all she now knew, accordingly, was that she should be ashamed to listen to the uttered word . . . ¹⁴⁷.

Come Dorothea, anch'ella, per la sua capacità di partecipare alla vita degli altri, riesce ad avere su tutti, e principalmente su Amerigo, una azione benefica; le peculiari qualità di ognuno — il fascino di Charlotte, l'innocenza di Adam, la splendida serenità del Principe — sembrano diventare più intense al contatto della 'sympathy' di Maggie ¹⁴⁸.

146. *Ibid.*, XXIV, 5, 5.

147. *Ibid.*, XXIV, 6, 3.

148. A volte, nell'ambiguo mondo jamesiano, anche questa capacità di intima partecipazione sembra colorarsi di una luce negativa: in *The Altar of the Dead* e *The Sacred Fount*, il processo della 'sympathy' diviene ossessione, si colora della fosca luce del vampirismo (Si veda a proposito del tema del vampirismo in *The Altar of the Dead*, il saggio di E. ZOLLA, « Henry James e i morti », 'Elsinore', III, 17-18). Ma è implicita, nella natura stessa del sentimento di 'sympathy', la necessità di rinunciare, almeno in parte, al proprio 'io', per obliarsi negli altri. L'ambiguità può comunque essere in parte spiegata con uno spostamento del 'punto di vista' dell'autore; dalla vittima al colpevole. E, visto in una luce diversa, il Principe, certo, non apparirebbe meno bieco di Gilbert Long o Grace Brissenden.

Le metafore religiose che esprimono talvolta il processo spirituale dell'eroina jamesiana non devono però trarre in inganno; la capacità di 'sympathy' non è qualità mistica, ma morale, il puro raffinarsi di una possibilità umana, anzi è l'unica umana possibilità di avere una vita trascendente, 'a larger life', in un mondo troppo razionale e privo di fede per accettare il soprannaturale.

E in questo svincolamento del mondo morale da ogni dimensione religiosa, in questa riduzione alla misura umana dei processi mistici, va, ancora una volta, riconosciuta la fedeltà di James alla filosofia eliottiana.

Quanto egli stesso fosse cosciente, del resto, dell'importanza del suo debito verso la romanziera inglese, si legge chiaramente in alcune delle ultime pagine che egli scrisse su di lei¹⁴⁹.

Nell'autobiografia, riandando col pensiero al periodo della sua iniziazione letteraria, « the banquet of initiation which was . . . to prolong itself through years and years », solo il ricordo della visita a George Eliot « stands out or remains over, insisting on its place and hour its felt indistinguishability »¹⁵⁰.

Ed illustra poi il peso ch'ella ebbe nella sua opera creativa:

Reflective appreciation may have originally been concerned, whether at its most or at its least, but it is well over . . . We simply sit with our enjoyed gain, our residual rounded possession in our lap . . .¹⁵¹

per concludere:

the process of the appropriation of the two fictions *Middlemarch* and *Daniel Deronda* was experience, in great intensity . . . So it

149. L'ultimo articolo dedicato completamente alla Eliot, « The life of George Eliot », una recensione alla biografia della scrittrice inglese del Cross, apparve in *The Atlantic Monthly*, 1885 (poi in *Partial Portraits*, cit.).

150. *Autobiography*, cit., p. 173.

151. *Ibid.*, p. 174.

was, at any rate, that « my », relation, for I didn't go so far as to call it « ours » helped me to squeeze further values from the intrinsic substance of the copious final productions I have named, a weight of variety, dignity and beauty of which *I have never allowed my measure to shrink*¹⁵².

BIANCAMARIA PISAPIA

152. *Autobiography, cit.*, p. 78.